ISPAHAN

ISPAHAN

Image du Paradis

Une production
des Editions SIGMA, à Genève

© 1976 Editions SIGMA, Genève
Tous droits réservés

Henri STIERLIN

ISPAHAN

Image du Paradis

Préface
par
Henry CORBIN

La Bibliothèque des Arts
Lausanne - Paris

Du même auteur et photographe

«Maya», texte et 84 photos, dans la collection Architecture universelle, Office du Livre, Fribourg 1964.

«Egypte», 84 photos (texte de Jean-Louis de Cénival), Architecture universelle, O.L.F., Fribourg 1964.

«Monde grec», 84 photos (texte de Roland Martin), Architecture universelle, O.L.F., Fribourg 1966.

«Mexique ancien», texte et 84 photos, Architecture universelle, O.L.F., Fribourg 1967.

«L'Image Témoin, essai sur le rôle de l'image dans les sociétés humaines», H.C. Héliographia, Lausanne 1967.

«Angkor», texte et 84 photos, Architecture universelle, O.L.F., Fribourg 1970.

«Iran des Bâtisseurs», texte et 60 photos, Editions Sigma, Genève 1971.

«La Vérité sur l'Apocalypse, essai de reconstitution des textes originels grecs», Editions Buchet-Chastel, Paris 1972.

«Notre-Dame de Lausanne, Cathédrale bourguignonne», 60 photos, Editions du Grand-Pont, Lausanne 1975.

«Edfou et Philae, Derniers Temples d'Egypte», texte en collaboration avec Serge Sauneron, et 70 photos, Editions du Chêne, Paris 1975.

«Mosquées, Grands courants de l'architecture islamique», introduction et 45 photos (Texte de Ulya Vogt-Göknil), Editions du Chêne, Paris 1975.

«Je suis la Ville de la Science
Et Ali en est la Porte.»

Plan de l'ouvrage

A. **Le texte**

Avant-propos

Chapitre I	Fondements de la civilisation islamique en Iran
Chapitre II	L'urbanisme de la Perse
Chapitre III	Structure et espace de la mosquée persane
Chapitre IV	De la brique à la faïence polychrome
Chapitre V	Le décor persan
Chapitre VI	Structure et décor
Chapitre VII	Des mosquées à l'image du Paradis

B. **L'illustration**

Après les vues d'ensemble d'Ispahan, les planches en couleurs présentent les principaux édifices de la ville par ordre chronologique et par séquences allant des totales aux détails:

a) Mosquée du Vendredi
b) Mosquée de Sheikh Lotfallah
c) Mosquée du Shah
d) Madrasa de Shah Sultan Husain

C. **Les légendes**

Le lecteur trouvera la légende de chaque photographie soit en regard du document, soit à la page précédant ou suivant directement les doubles pages d'illustration. Ainsi, chaque document conservera-t-il toute sa lisibilité et son impact visuel.

Maquette et conception graphique par Henri Stierlin
Plans dessinés spécialement par José Conesa, architecte

Préface
Les cités emblématiques

Le *Parménide* a la réputation d'être l'un des plus difficiles dialogues de Platon; mais seul Proclus, le plus profond métaphysicien de l'École, a su, dans son grand commentaire, en animer la mise en scène et la dramaturgie. Et cela, en dévoilant les intentions symboliques de celles-ci, cachées sous l'origine des personnages, l'ordre de leur entrée en scène, le lieu de leur rencontre: Athènes.

Il y a, d'une part, des philosophes de l'École d'Ionie; ils viennent de Clazomène. Or les philosophes de l'École d'Ionie ont étudié dans tous les sens la Nature et les œuvres de la Nature, mais ils ne se sont guère souciés des êtres spirituels, des «substances intelligibles et intellectives». Et il y a, d'autre part, des philosophes de l'École italique que représentent par excellence Parménide et Zénon. Ceux-là se sont occupés exclusivement des choses qui sont des espèces intelligibles. Entre les deux, il y a l'École attique qui tient le milieu, parce que, sous l'impulsion de Socrate et de Platon, elle a conjugué les efforts des deux autres Écoles. L'Ionie est ainsi le symbole de la Nature; l'Italie, le symbole de la substance intellective; Athènes, le symbole de la substance médiane, par l'intermédiaire de laquelle les âmes réveillées remontent du monde de la Nature au monde du *Noûs*, l'Intelligence. Aussi bien est-ce à Athènes, et c'est là le profond symbole, que se rencontrent les philosophes d'Ionie apportant leurs connaissances physiques, et les philosophes d'Italie apportant leurs connaissances des substances intelligibles et intellectives; car de même que les espèces physiques participent aux intelligibles par

l'intermédiaire des psychiques, de même c'est par l'intermédiaire des Attiques que la dramaturgie du dialogue platonicien fait connaître aux philosophes ioniens la philosophie de l'École italique, et les fait participer à la philosophie contemplative et à la vision mystique.

Ces Clazoméniens typifient les âmes descendues en ce monde qui en vérité ont besoin de l'aide des *daïmôns* qui, dans la hiérarchie de l'être, leur sont contigus. C'est pourquoi elles abandonnent leur maison, le corps; elles émigrent à Athènes, parce qu'elles ont le bon destin d'être l'objet de la sollicitude d'Athéna. Elles se mettent donc en route pour passer de l'ignorance à la connaissance, de l'*agnosie* à la gnose. C'est cela Athènes, où les philosophes pèlerins ne sont pas venus pour tenir des discours d'apparat, mais pour participer à la fête des *Panathénées*. Plus exactement dit, ce n'est pas à Athènes qu'ils viennent, mais aux *Panathénées*. Ils viennent pour la Déesse dont le voile porté dans la *theoria* ou procession des Panathénées recèle la victoire sur les géants et les Titans qui déchaînent le chaos. Précisément le but du *Parménide* est de relier toutes choses à l'Un et de montrer que chaque chose procède de lui. Tout le symbolisme de la dramaturgie du dialogue est alors mis en lumière par Proclus: le nombre des personnages effectuant successivement leur rencontre, le passage de la pluralité au nombre deux, puis à l'Un unique. Chacun a son rôle, chacun typifie un degré d'aptitude ou un moment de la remontée des âmes vers les mondes divins. Pour de tels personnages, venir à Athènes, c'est venir à la fête des Panathénées; car venir à celles-ci c'est pour eux savoir que c'est dans les âmes que se livre la bataille des géants dont la Déesse est victorieuse. Ce sont les Panathénées qui font se rencontrer les philosophes en un lieu qui n'appartient plus à la topographie de ce monde-ci: Athènes est une *cité emblématique*.

Suivons maintenant une autre voie, non plus celle menant les philosophes aux Panathénées, mais le chemin que suivirent pendant des siècles les pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle. Voici que le grand alchimiste, Nicolas Flamel, au XIVe siècle, entreprend le pèlerinage, de même que les philosophes de Clazomène se rendaient à Athènes. Il prend l'habit et le bourdon de pèlerin, se met en route, et c'est seulement au retour, lorsqu'il aura reçu la bénédiction mystique de l'apôtre Jacques, qu'il peut déchiffrer le livre des figures hiéroglyphiques d'Abraham le Juif. C'est qu'en fait le pèlerinage vers Compostelle est la description symbolique de la préparation de

la Pierre. L'alchimiste est un pèlerin; toute sa recherche est un pèlerinage, un voyage symbolique, s'accomplissant dans l'oratoire-laboratoire qu'il ne peut déserter un instant. Il doit jour et nuit veiller sur le vase, entretenir le feu. Selon l'authentique tradition, remontant à Jâbir ibn Hayyân, l'œuvre alchimique consiste à désocculter le caché en occultant l'apparent, désoccultation qui s'accomplit d'abord dans l'alchimiste lui-même. Telle est la préparation qu'exige le passage du mercure commun au mercure philosophal. Et c'est à Compostelle que se trouve le passage, mais une cité de Compostelle qui n'est plus située en terre d'Espagne, mais en la terre secrète qui est l'être le plus intime du philosophe alchimique. Compostelle est une *cité emblématique*.

Sans doute est-ce ce même chemin de Saint-Jacques qui met en communication les cités emblématiques, parce que c'est en suivant ce chemin que l'on découvre l'esprit, la signification cachée, dont un corps ou un édifice ne sont que la typification. Et c'est pourquoi il arrive dans les poèmes prophétiques de William Blake, dans l'enchevêtrement des mondes inconnus et le tourbillonnement de cieux et de planètes aux noms étranges, il arrive au lecteur de rencontrer soudain des lieux aux noms familiers, lesquels se trouvent insérés dans ces mondes mystiques. C'est que, sous l'apparence du Londres quotidien, William Blake découvre un Londres plus réel que le Londres visible aux yeux de chair et qui explique celui-ci. Dès lors tous les déplacements d'un quartier à un autre, comme aussi bien d'un lieu géographique à un autre, se transfigurent en itinéraires spirituels, lesquels sont autant de conquêtes du *mundus imaginalis*. Cela, parce qu'aux différents lieux correspondent autant d'expériences visionnaires différentes, chaque lieu ayant en quelque sorte sa vocation visionnaire propre. Un ensemble de ces lieux constitue une cité emblématique, et les cités emblématiques communiquent entre elles. C'est ainsi que, dans le grand poème « Jérusalem, l'émanation du géant Albion », la superposition des deux cités, Londres et Jérusalem, *s'imaginalise* en la cité de Golgonooza. En vertu de la vocation visionnaire de chaque lieu, chaque parole de la Bible signifie un message vivant et actuel. C'est ainsi que la carte de Jérusalem permet de déchiffrer la carte de Londres. Mais c'est une cartographie du *mundus imaginalis*. Londres et Jérusalem sont alors des *cités emblématiques*.

Dans le *Parménide* de Platon, Athènes était pour Proclus la cité

emblématique de l'intermonde, le lieu de rencontre entre philosophes de la Nature et philosophes des Idées. Pour Nicolas Flamel, la cité emblématique était la cité de Compostelle cachée à l'intérieur du pèlerin lui-même. Pour William Blake, la cité emblématique, en mettant en correspondance deux cités de ce monde, les transpose et les transfigure l'une et l'autre au niveau de l'intermonde visionnaire. Dans chaque cas, ce n'est nullement la perception sensible qui est déterminante, mais une *Image* qui devance toutes les perceptions empiriques et qui est la régulatrice de celles-ci. L'*Image* dominante dans les cas envisagés ici ressortit à l'*Imago Templi*.

Le préfacier ne cède point dans ces pages à l'attrait que présentent les variations sur un thème de prédilection. Il a voulu évoquer allusivement les contemplations qui le sollicitèrent dès que Henri Stierlin eut la délicate pensée de lui communiquer les «images» d'Ispahan recueillies dans le présent livre. La qualité unique, incomparable, de ces images devait avoir son secret. Un peintre les eût-il produites, on l'eût félicité de ses dons visionnaires. Or, ici ces images sont produites par l'intermédiaire d'un de ces «appareils» englobés dans la malédiction qui retombe sur la technologie. Cependant, pour les visions d'Ispahan que nous devons à Henri Stierlin, l'appareil n'est rien d'autre que ce qu'il est; tout dépend du don visionnaire de celui qui le manie. Ce don visionnaire, Henri Stierlin le possède; ses publications antérieures en portent déjà témoignage. Ici même, certains chapitres de son texte éclairent en profondeur le secret de l'*Imago Templi*. Finalement, quelques références me mettant en cause, je pressentis que nous étions partenaires d'un même effort pour élucider le message secret du monde spirituel iranien. Dès lors, comment ne pas répondre à l'aimable invite d'être présent par quelques pages en tête de ce livre voué aux enchantements, disons à la «magie» d'Ispahan, celle-là même qui fait d'Ispahan une *cité emblématique*?

Je viens d'unir, comme ils le sont chez Jacob Boehme, les mots *imago-magia*. Et je crois que cela correspond parfaitement aux intentions de Henri Stierlin. Je dirai que pour lui il faut que les monuments de l'architecture passent à l'état d'*images* pour que l'on en puisse percevoir toutes les perfections, vertus et virtualités. C'est là même que m'apparut notre «complicité», car, chercheur en métaphysique de l'*Imago* et de l'imagination active, je la devinai dès le sous-titre du livre: «Image du Paradis». L'auteur prend soin de nous

informer qu'il s'agit pour lui de «décrypter le message que nous ont laissé les bâtisseurs d'Ispahan qui, du XI^e au XVIII^e siècle, ont fait de cette cité exceptionnelle l'une des merveilles de l'architecture universelle». Message à décrypter implique secret à retrouver. La mission que s'est donnée ainsi Henri Stierlin ne peut réussir qu'à la condition que l'on se trouve présent avec lui au rendez-vous, celui que manqueront fatalement les simples touristes de l'Histoire.

Il y a encore une trentaine d'années, au voyageur venant du sud par la route de Shîrâz, à un brusque virage situé encore sur la hauteur, Ispahan offrait soudain la «vision d'émeraude» de ses jardins, ses «paradis», dont émergeaient seules les coupoles elles-mêmes verdoyantes de ses mosquées et de ses *madrasah.* Certes, nos amis iraniens ont veillé à préserver tout ce qui pouvait l'être, mais il est pratiquement impossible que l'urbanisation laisse tout intact. Cependant on peut encore retrouver dans l'Ispahan d'aujourd'hui une structure de l'espace qui est la forme d'un certain style de vie. Henri Stierlin l'analyse méthodiquement, relevant les différences avec l'aspect d'une ville occidentale correspondante où les maisons sont comme en relief, tandis qu'ici il y a plutôt un plan de continuité sur lequel s'ouvrent des vides (des cours, des places) formant des îles; on passe d'un espace clos à un autre sans solution de continuité, car ces espaces clos ne font que rythmer la surface construite. Les parcourir est une aventure, d'ores et déjà peut-être un voyage symbolique.

Parmi ces espaces, il y a par excellence l'espace de la mosquée persane. A Ispahan, par excellence la Mosquée Royale (*Masjad-e Shâh*) et la Mosquée dite du Vendredi (*Jom'eh*). L'auteur nous en rappelle ici techniquement la structure: une cour carrée ou rectangulaire formant quatre façades internes; au milieu de chacune de ces façades s'élève une grande niche voûtée, appelée *îwân*, et donnant accès chacune à une vaste salle. Le vaste espace clos de la mosquée persane est ainsi ordonné selon un plan cruciforme d'une double axialité rigoureuse, et c'est dans cet espace clos que se déploient les revêtements de faïence polychrome. Cependant cet espace à ciel ouvert n'est ni un atrium ni un narthex. «Nous sommes au cœur de l'édifice. C'est un espace destiné à mettre le croyant en rapport avec la divinité.»

Il m'apparaît que c'est précisément par cette structure de son espace que la mosquée persane ressortit à l'idée originelle du *templum*,

du *téménos*. Il y eut originellement l'idée d'un espace circonscrit imaginativement dans le ciel, pour y observer le vol des oiseaux à interpréter. Le temple est la projection terrestre de ce *templum* céleste, et c'est par là même que le temple terrestre est le lieu de communication entre le ciel et la terre. Cette communication est le concept même du temple que la «téménologie» peut relever partout où est investie cette *Imago Templi*, à savoir aussi bien lorsqu'il s'agit du Temple de Salomon que du Temple futur d'Ezékiel, ou du Temple du Graal à Mont-Salvat.

Cette fonction essentielle du Temple, le concept de l'espace qui détermine la structure de la mosquée iranienne l'assure d'une manière spécifique. Au centre géométrique de l'enclos se trouve un bassin dont l'eau fraîche est en perpétuel renouvellement. C'est un *miroir d'eau* réfléchissant à la fois la coupole céleste qui est le vrai dôme du *templum* et les faïences polychromes recouvrant les surfaces. C'est par ce miroir que le *templum* opère la rencontre du ciel et de la Terre. Le miroir d'eau polarise ici le symbolisme du centre. Or, ce phénomène du miroir au centre de la structure du *templum* est également au centre de la métaphysique professée par toute une lignée de philosophes iraniens, dont les plus illustres vécurent, à un moment ou un autre, à Ispahan. Alors il doit bien y avoir un lien entre les différentes formes d'une même conception iranienne du monde, peut-être même un lien si essentiel qu'il expliquerait comment les peintres et les miniaturistes de l'Iran islamique n'ont point senti que leur art pût être visé par l'interdit qorânique. Ils n'ont produit ni sculptures dans l'espace, ni peintures de chevalet. Toutes leurs images sont des apparitions dans un miroir, à la surface miroitante d'une paroi ou du feuillet d'un livre. Alors que peut l'iconoclasme contre une apparition?

Il y a donc tout lieu d'insister sur le phénomène essentiel du *miroir*. Les quatre directions cardinales (nord, sud, est, ouest) sont données par les quatre *îwâns*. Elles se maintiennent à l'horizontale. C'est le miroir qui donne la dimension *verticale* du nadir au zénith. Que se passe-t-il en effet, le centre du bassin étant inaccessible, si nous nous plaçons dans l'axe de l'un des quatre *îwâns*? Nous le contemplons en même temps que son image inversée dans la pièce d'eau. Mais cette image inversée est le résultat de l'image virtuelle produite premièrement par son reflet sur la surface miroitante. Transposons alors cette idée d'image virtuelle au niveau d'une

catoptrique mystique. Faire passer l'image de la virtualité à l'acte, c'est accomplir l'opération même qui pour les métaphysiciens de l'École de Sohravardî signifie la pénétration dans le *mundus imaginalis* (*'âlam al-mithâl*), le «huitième climat» ou monde intermédiaire entre le monde de l'Idée pure et le monde de la perception sensible.

Le phénomène du miroir nous fait comprendre la dimension intégrale d'une chose ou d'un édifice situé dans l'espace de ce monde-ci, parce qu'il nous conduit à en saisir la dimension spirituelle, l'Image métaphysique devançant et modelant toute perception empirique. De même il nous fait comprendre le mode de présence de toute entité spirituelle dans le monde des volumes perçus par les sens. La cosmologie, c'est la succession des formes apparitionnelles, des hiérophanies, dans autant de lieux d'apparition (*mazâhir*) que constitue ce qu'on appelle la «matière». Voir les choses dans le miroir, c'est selon l'expression d'un de nos shaykhs iraniens «voir les choses en Hûrqalyâ», la plus haute des cités mystiques du *mundus imaginalis* ou huitième climat. Le miroir ne fait que nous montrer la voie pour pénétrer en Hûrqalyâ. Fascinante est ici l'image de l'*îwân* ouest de la Mosquée Royale éclairée par le soleil levant et se mirant dans les eaux du bassin central. Je n'en avais pas connue jusqu'ici qui eût, comme celle que nous devons à Henri Stierlin, cette vertu d'ouvrir d'inépuisables demeures à la contemplation. Il en est d'autres tout au long du livre. A charge pour le lecteur attentif d'en faire les étapes de son pélerinage intérieur, en les méditant et en y pénétrant comme on le fait devant un *mandala*.

Cette exemplification de l'*Imago Templi* que nous offrent les mosquées iraniennes est encore précisée par les allusions structurales au nombre douze qui est le chiffre-clef de l'arithmosophie du shî'isme duodécimain. La minutieuse analyse de la structure géométrique et mathématique de l'espace clos de la mosquée, permet ici à l'auteur d'en relever bien des indices. Ces indices trouveraient une confirmation, s'il en était besoin, dans le grand bandeau épigraphique entourant l'*îwân* sud de la Mosquée du Vendredi, datant de Shâh Tahmasp et portant les invocations à chacun des «Quatorze Immaculés» (les douze Imâms, le Prophète et sa fille Fâtima). L'intention shî'ite est à sa place. Qâzî Sa'îd Qommî, l'un des grands philosophes de l'École d'Ispahan, homologuait la structure des douze arêtes du temple cubique de la Ka'ba au plérôme des Douze Imâms. Message secret du Temple qui en fait un Temple emblématique.

Déchiffrer complètement ce message impliquerait le déchiffrement des motifs remplissant les immenses surfaces de faïence émaillée. Ornementation pure ou bien symbolisme? On sera reconnaissant à l'auteur de ses efforts pour retrouver les origines (à Kâshân, d'où le terme *kâshî*) et la technique de cette céramique dont la tradition est encore bien vivante dans l'Iran de nos jours. En pèlerin pensif, je stationnai longuement, certain jour, devant ces apparences de hautes fenêtres ou de portes, tout entières revêtues de cette faïence émaillée. Fausses fenêtres? Fausses portes? J'évoquai mentalement un vitrail de cathédrale qui filtre la lumière extérieure, en n'en laissant pénétrer dans l'espace intérieur du temple que la quintessence subtile, colorée de sa propre couleur. Fallait-il pour autant qualifier de fausses ouvertures les hautes fenêtres dont l'embrasure est tout entière constituée par une surface de faïence émaillée? Mais en quel sens peut-on dire qu'elles n'ouvrent «sur nulle part»? En vérité, la substitution de la surface de faïence émaillée au vitrail n'en fait point, pour autant, de pseudo-ouvertures. Si cette surface est contemplée comme étant un miroir, c'est tout l'espace de son être intérieur qu'elle ouvre à l'homme et qu'elle illumine pour qu'il y accomplisse son pèlerinage symbolique, comme le pèlerin alchimiste de Compostelle. Cet espace est le «huitième climat», celui que Sohravardî désignait encore en persan comme *Nâ-kojâ-âbâd*, le «pays du non-où», c'est-à-dire qui n'a pas d'emplacement en ce monde-ci. C'est alors sur ce «nulle part en ce monde» que débouchent les hautes fenêtres de surface émaillée, si elles sont contemplées comme un miroir.

Le *var* ou enclos paradisiaque de Yima (Jamshîd), le souverain primordial, n'ouvrait pas, lui non plus, sur l'extérieur. Il sécrétait lui-même sa propre lumière. La surface de faïence émaillée iranienne, de même que la surface des mosaïques byzantines, sécrètent elles-mêmes leur propre lumière. Il y a quelques années, l'École de Ravenne exposa à Téhéran un grand nombre de reproductions des mosaïques dont elle entretient la tradition. L'intérêt extrêmement attentif que nos amis iraniens manifestèrent pour les mosaïques de Ravenne, suggérait au chercheur qu'il devait y avoir quelque chose de commun entre les deux traditions. En fait, le propre des espaces emblématiques n'est-il pas justement de communiquer par des voies secrètes qui ne relèvent pas de la juridiction de l'Histoire? Je parcourais moi-même il y a quelques années, l'enclos de la Mosquée

Royale en compagnie d'un éminent universitaire iranien. Notre conversation porta sur les compagnons-chevaliers que désigne le terme de *fotovvat.* Mon interlocuteur me dit: «Soyez sûr qu'un tel édifice n'a été possible que grâce à des chevaliers bâtisseurs. — Vous me rendez heureux, lui dis-je. Nous disons la même chose à propos de nos cathédrales».

Tandis que j'accompagnais Henri Stierlin tout au long de son texte et de son «imagerie» visionnaire, je sentais que nous tenaient compagnie tous ces philosophes et mystiques que j'ai proposé jadis de grouper sous le nom d'École d'Ispahan. Un fait étrange. Oserait-on parler de civilisation grecque en ignorant tout des philosophes de la Grèce? Comment a-t-il été possible que soient écrits au sujet de l'Iran tant de livres qui ignorent tout de ses philosophes et de ses écoles de pensée? Les *madrasah* où ces philosophes enseignaient à Ispahan sont encore là. La *Madrasah* Sadr où enseignait Mîr Dâmâd, le maître à penser de toute une génération. La *Madrasah* Shaykh 'Abdollâh où enseignait Mohsen Fayz Kâshânî, le plus célèbre élève du maître dont la figure domine l'ensemble: Mollâ Sadrâ Shîrâzî (m. en 1640). Il en fut ainsi jusqu'à ce que les vicissitudes des temps aient amené, au début du XIX^{e} siècle, la formation de l'École de Téhéran se substituant à celle d'Ispahan. D'autres Écoles encore firent éclosion: au Khorassan, à Kerman.

Quant à Sadrâ Shîrâzî, il continua, et d'autres avec lui et après lui ont continué la lignée de Sohravardî (1191) qui, au XII^{e} siècle, forma le propos délibéré de ressusciter en Iran islamisé la philosophie de la Lumière professée par les Sages de l'ancienne Perse. C'est lui qui le premier, en philosophie irano-islamique, assura la base ontologique de cet intermonde qui est le monde médian entre le monde de la pure Intelligence et le monde perçu par les sens. C'est le *mundus imaginalis* déjà évoqué ici, tant sa fonction est essentielle: «huitième climat» (en dehors des sept de la géographie classique), monde *imaginal* qu'il importe surtout de ne pas confondre avec l'*imaginaire.* Et c'est aux *Ishrâqiyân-e Irân*, les Platoniciens de Perse (comme l'expliquent nos répertoires) que la philosophie irano-islamique doit l'éclosion et l'approfondissement d'une métaphysique de l'Image et de l'Imagination active, sans laquelle, estime Sohravardî, toutes les expériences visionnaires des prophètes et des mystiques sont déracinées du lieu où elles «ont lieu» et perdent leur réalité plénière propre. De cet intermonde, le rationalisme occidental

a privé notre philosophie depuis plusieurs générations; sont alors confondues fantaisie et vision!

Nos philosophes *ishrâqiyân* de l'intermonde sont présents tout au long de ce livre, parce que le projet conçu et réalisé par Henri Stierlin va de pair avec cette métaphysique de la vision imaginative qu'ont professée nos Platoniciens de Perse. La philosophie de l'*Ishrâq* est la philosophie de l'«Orient» (le mot *ishrâq* signifiant la lumière de l'astre à son lever). Les *Ishrâqiyân* sont les philosophes «orientaux», non pas au sens géographique, mais au sens métaphysique du mot. La philosophie de l'*Ishrâq* veut être elle-même un intermonde, un entre-deux (*barzakh*), dont la vocation est non pas de séparer mais de conjoindre et de cumuler la recherche des philosophes et l'expérience des mystiques. De même le *mundus imaginalis*, comme leitmotiv de sa métaphysique, est l'intermonde nécessaire pour que communiquent l'intelligible et le sensible.

Alors peut-être que désormais, par la connivence de l'«imagier» et du philosophe, nous serons à même d'envisager Ispahan comme étant par excellence, elle aussi, une *cité emblématique.* Venir à Ispahan, ce sera venir à la Mosquée Royale comme lieu de la rencontre entre l'univers *imaginal* de Hûrqalyâ, la plus haute des «cités d'émeraude», et la merveille architecturale perçue par les sens. Ce sera aussi venir chez les philosophes *ishrâqiyân* dont la métaphysique de l'Imagination permet cette rencontre, parce qu'elle nous ouvre l'intermonde, intermédiaire entre l'intelligible pur et le sensible. Dès lors, venir à Ispahan sera pour nous ce que fut, dans le *Parménide*, pour les philosophes pèlerins leur venue en la cité emblématique d'Athènes, lieu de rencontre entre les philosophes de l'École d'Ionie et les philosophes de l'École d'Italie. Dès lors aussi, nous saurons, que venir à Ispahan est un voyage symbolique, comme celui de l'alchimiste Nicolas Flamel vers une cité emblématique de Compostelle qui est en lui-même. Et cela parce que nous aurons appris à lire la topographie de Hûrqalyâ dans celle d'Ispahan, comme William Blake lisait celle de Jérusalem dans celle de Londres.

Que les splendides images que nous devons à l'art et à la divination d'Henri Stierlin, aient eu la vertu d'éveiller ici le thème des cités emblématiques, je ne peux lui en formuler meilleur remerciement ni lui rendre meilleur hommage.

Il est écrit: «Le Seigneur dit à Abram: Va-t-en de ton pays, de ta patrie et de la maison de ton père, dans le pays que je te montrerai»

(*Genèse* 12-1). Le pèlerin des cités emblématiques entendra cet appel comme s'adressant à lui. Peut-être entendra-t-il comme un répons ce vers de William Blake (dans le poème *Milton*): «Et si l'homme change de demeure, ses cieux l'accompagnent — Partout où il va...»

Juin 1976

Henry CORBIN
Professeur à l'Ecole pratique
des Hautes Études, Sorbonne, Paris

Professeur honoraire
à l'Université de Téhéran

Avant-propos

Si la ville d'Ispahan, capitale de l'empire safavide de Perse, est hautement célèbre et a fait l'objet, dès les XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, d'une quantité d'évocations enthousiastes de visiteurs occidentaux, attirés par la cour brillante et fastueuse de Shah Abbas et de ses successeurs, si ses monuments ont été amplement décrits par Coste et Flandin au milieu du XIX^{e} siècle, puis ont donné lieu à des pages lyriques dues à Gobineau ou à Pierre Loti, si des ouvrages modernes ont présenté des photographies et des analyses consacrées aux chefs-d'œuvre édifiés dans cette cité d'art, il n'en reste pas moins que maints aspects d'Ispahan, relatifs à l'architecture islamique de l'Iran et à sa décoration de faïence sont encore méconnus.

C'est le cas, en premier lieu, pour le monde spirituel dans lequel est éclos cet ensemble de monuments, pour la religion à laquelle ils sont destinés, pour le système culturel qu'ils reflètent, et pour les fondements historiques du monde iranien dont ils sont issus. En outre, l'interprétation fonctionnelle — au sens large, c'est-à-dire en tenant compte du rôle que devait jouer l'édifice religieux qu'est la mosquée dans l'esprit de ses créateurs — reste à déterminer. Il s'agit de mettre les formes construites en relation avec la foi et le mysticisme de la Perse shi'ite, de discerner le symbolisme des structures bâties et de leur ornementation fondée sur la céramique de faïence polychrome.

Pour mener à bien cette enquête, nous nous sommes volontairement limité aux principaux bâtiments d'Ispahan, afin de mieux être

en mesure d'approfondir la lecture des monuments et de saisir les intentions des architectes jusque dans les moindres détails de leurs réalisations.

Nous verrons que cette recherche aboutira à une interprétation entièrement renouvelée de l'image que nous offre la mosquée persane, et nous permettra de pénétrer plus avant dans la mentalité profonde de ses créateurs. Il s'agit pour nous, essentiellement, de décrypter le message que nous ont laissé les bâtisseurs d'Ispahan qui, du XIe au XVIIIe siècle, ont fait de cette cité exceptionnelle l'une des merveilles de l'architecture universelle.

Chapitre I

Fondements de la civilisation islamique en Iran

Pour comprendre Ispahan

Lorsque l'on aborde les créations de la civilisation islamique en Iran, il est nécessaire de poser les bases culturelles, historiques et religieuses qui les conditionnent; car celles-ci constituent le cadre dans lequel s'épanouissent les réalisations que l'on veut étudier. Ainsi l'approche d'une cité comme Ispahan, avec ses admirables monuments, dont le décor de faïence forme comme une riche symphonie de couleurs, ne va-t-elle pas sans un résumé succinct des données qui forment les racines du monde persan.

En effet, s'il n'est pas toujours nécessaire de spécifier, pour un lecteur occidental, le milieu historique qui voit l'édification des grandes cathédrales gothiques, par exemple, il n'en va pas de même pour la Perse. Presque tout ce qui a trait à cette civilisation est malheureusement trop méconnu en Europe, malgré un ensemble considérable d'études qui paraissent depuis quelques décennies sur l'Iran.

C'est pourquoi nous nous voyons dans l'obligation de jeter sommairement les prémisses sur lesquelles s'élaborera notre étude, en fournissant au lecteur quelques renseignements fondamentaux, dont il voudra bien nous pardonner le caractère par trop schématique et l'aspect parfois rébarbatif. Sans cette «règle du jeu», en effet, toutes les analyses que nous pourrions tenter revêtiraient la superficialité d'une étude purement esthétique et, partant, subjective, ou une image absconse et déroutante.

Car s'il est évident que, pour comprendre la genèse d'une cathédrale, il faut connaître l'environnement historique dans lequel a lieu son éclosion, de même que la religion dont elle est le lieu de culte, il n'en va pas autrement pour les mosquées et l'urbanisme d'Ispahan.

Les capitales de la Perse

A l'époque de sa plus grande gloire, c'est-à-dire sous le règne des Safavides, à partir de ce souverain exceptionnel qu'est Shah Abbas Ier — comparable à plus d'un titre à quelque Louis XIV persan — la ville d'Ispahan fut la capitale de l'Iran. C'est essentiellement à cette période, située au début du XVIIe siècle, que la cité doit sa parure de monuments exceptionnels et son remarquable plan d'urbanisme. Toutefois, dès le temps des Seldjoukides, aux XIe et XIIe siècles, Ispahan joue un rôle considérable, dont témoigne la fameuse Mosquée du Vendredi.

Mais que représente en Iran une ville ayant rang de capitale? Les résidences des souverains achéménides, parthes et sassanides, puis des maîtres des différentes dynasties islamiques, ont considérablement varié sur le plan géographique. Et l'on peut dire que presque tous les centres importants de la Perse ont été, une fois ou l'autre, la capitale de l'empire.

Au temps des Achéménides, par exemple, les résidences impériales sont situées tant à Pasargades, Persépolis et Ecbatane (Hamadan), sur les plateaux, qu'à Suse, dans la plaine méridionale attenante au bassin mésopotamien; à l'époque sassanide, en revanche, le cœur du vaste empire qui se dressa victorieusement contre Rome fut essentiellement Ctésiphon, près de l'actuelle Bagdad, sur le cours du Tigre. Le centre du monde perse était alors situé en Irak, hors des frontières actuelles de l'Iran. On notera à ce propos, qu'un auteur comme Ali Mazahéri va jusqu'à supposer, dans «Trésors de l'Iran», que «Irak est l'ancien singulier du mot collectif et pluriel Iran». La plaine mésopotamienne était donc, avant même l'époque islamique, dans l'orbite culturelle iranienne.

Avec l'Islam, cette distinction que nous pouvons faire, à la suite de René Grousset, entre Iran intérieur, comportant essentiellement les hauts plateaux, et Iran extérieur, se perpétue. En Iran proprement dit, les villes de Tabriz, Meragha, Khazwin, Sultanieh, Shiraz,

Page 17
L'oasis d'Ispahan, sise à 1400 m d'altitude, dominée par la chaîne des Zagros. Sur le fond de roche désertique, les dômes de faïence couleur turquoise et les minarets dressés vers le ciel posent des jalons parmi le moutonnement des coupoles de brique. Cette vue, prise des toits de la Mosquée du Vendredi, présente, à gauche, le minaret seldjoukide de la Mosquée d'Ali (datant du milieu du XIIe siècle), puis les quatre minarets et la haute coupole de la Mosquée du Shah (1612-1630) devant laquelle se dresse, au centre de l'image, la sobre coupole de la Mosquée de Sheikh Lotfallah (1602-1618), toutes deux bâties par Shah Abbas le Grand. Enfin, à droite, la petite coupole sur tambour du mausolée de Harun Wilayet (1521) avec son portail d'entrée à l'extrême droite. Au premier plan, à gauche, une enfilade de coupoles revêtues de terre couvrant le bazar.

Tûs ou Mashad, Nishapour et Ispahan furent tour à tour des capitales importantes.

En Iran extérieur, on peut compter Bagdad, qui abrita une cour où la culture était régie par les Persans, tant au IXe siècle, sous le calife Mamoun (813-833), fils d'une Persane, que sous les émirs bouyides (Xe-XIe siècles), de rite shi'ite, qui formèrent un empire unissant l'actuel Irak à l'Iran. A l'est et au nord, il faut mentionner Boukhara, Samarkand, Djam, Hérat, Balkh, Merv, etc., qui furent aussi des capitales de culture persane.

On le voit, le rayonnement de la civilisation iranienne est considérable. Il s'étend sur une vaste portion du Moyen-Orient qui dépasse très largement les frontières actuelles du pays. La culture iranienne a donc marqué de son empreinte un immense territoire allant de la Transoxiane à la Mésopotamie, du Kwarezm au golfe Persique et de l'Azerbaïdjan au Kabulistan... Pour saisir cette civilisation vigoureuse, il importe de cerner brièvement les étapes marquantes de l'histoire, ainsi que la culture et la religion sur lesquelles s'élabore la pensée qui donnera naissance aux chefs-d'œuvre d'Ispahan.

Les étapes de la renaissance iranienne

Conquis dès 634 par les armées arabes, l'Iran sassanide tombe tout entier aux mains des musulmans en moins de deux décennies. Mais le monde perse n'est pas prêt à abdiquer sa personnalité. Bientôt, dans le Khorassan, où se réfugient les Alides (partisans d'Ali et des Imams descendants du Prophète) poursuivis par la dynastie ommeyyade de Damas, une insurrection se prépare, qui éclate ouvertement en 747 à partir des provinces les plus orientales, et en particulier de la ville de Merv. Ce mouvement marque la naissance de la période abbasside, dont les premiers représentants se dressent contre le califat arabe. C'est en s'appuyant sur une conception religieuse distincte de celle que professait la dynastie au pouvoir à Damas que les Abbassides réussirent à mobiliser la population iranienne pour s'emparer de la direction du monde islamique et établir leur nouvelle capitale à Bagdad. En effet, les partisans d'Ali avaient créé la branche shi'ite de la religion musulmane, par opposition au courant sunnite. Mais les shi'ites seront frustrés dans leurs

CARTE DES SITES
Echelle 1:25 000 000

Carte du Moyen-Orient (Iran intérieur et Iran extérieur), où figurent les sites mentionnés dans le texte.

espoirs, et le califat de Bagdad reviendra au sunnisme. Par la suite, nous développerons plus amplement les traits originaux qui caractérisent le monde religieux persan (voir en page 25).

Cependant, avec Mamoun, qui fonde à Bagdad la Maison de la Sagesse, débute une sorte de «reconquête» culturelle de l'Iran. Désormais, pour citer Gaston Wiet («Sept Mille Ans d'Art iranien», Civilisation islamique), «presque tous les érudits de cette période du IXe siècle sont des Persans». Et le grand islamisant peut ajouter: «Dès lors, il fut de bon ton de suivre les usages iraniens, et l'on considéra que la sagesse politique était née en Perse. Les princes qui, aux périodes suivantes, parviennent au pouvoir se trouvent une généalogie qui les rattache à la grande famille sassanide, détrônée par les Arabes. (...) Partout les méthodes de gouvernement seront iraniennes.»

C'est en Transoxiane et dans le Khorassan que la culture persane parvint tout d'abord à s'affirmer, sous la dynastie des Samanides (875-1005). «La cour samanide contribue à la renaissance de la langue persane: elle protégea le plus ancien des grands poètes, Roudaki.» (Wiet.) Ismaïl le Samanide, qui régna jusqu'en 907, a laissé à Boukhara un mausolée qui marque le renouveau de la grande architecture iranienne, illustrée, au temps des Sassanides, par le formidable arc du palais de Ctésiphon.

On s'accorde généralement à voir dans le règne des émirs bouyides (945-1055) la période de la vraie renaissance de la Perse. En effet, le Fars, et une ville comme Shiraz, deviennent alors des centres culturels importants. Shiraz peut même être comparée à Bagdad pour la richesse et la beauté de ses monuments et palais, dont il ne subsiste aujourd'hui guère que de maigres vestiges archéologiques...

D'autre part, c'est à Ghazna, dans l'actuel Afghanistan, au sud de Kaboul, que Mahmoud, dont le règne s'étend de 998 à 1030, accueille à sa cour le grand poète persan Firdousi (932-1020), auteur du fameux «Livre des Rois» («Shah Nâmeh») sur lequel s'élabore la tradition de continuité entre le passé pré-islamique et l'Iran musulman. On sait de quelle faveur exceptionnelle fut entouré ce vaste récit épique à la gloire de la patrie iranienne. Mais Mahmoud le Ghaznévide «eut encore le mérite d'avoir patronné le savant le plus complet du moyen âge musulman: Birouni». (Wiet.) Al-Birouni (973-1050) s'intéressa à l'histoire, aux mathématiques, à l'astronomie

Pages 22-23

Ispahan, vue des terrasses du pavillon d'Ali Kapou (Porte d'Ali), entrée monumentale des palais royaux que construisit Shah Abbas au début du XVIIe siècle sur une structure timouride. On discerne au loin les chaînes de montagnes qui bordent l'oasis verdoyante. A gauche, la grand-place ou Meidan-é Shah qui culmine au sud par l'ensemble de la Mosquée du Shah, avec son portail surmonté de deux minarets, et son ordonnance à cour désaxée de 45° par rapport à la place. Hormis le portail d'entrée, la mosquée ne présente aucune façade visible. Elle est noyée dans la masse des constructions bordant la place. On constate en revanche que le Meidan-é Shah est en grande partie une réalisation de prestige dans l'urbanisme d'Ispahan : en effet, ses façades ne forment qu'une vaste scénographie en trompe l'œil, au revers de laquelle le deuxième étage des boutiques n'a pas toujours été édifié. D'ailleurs, les arcatures de l'étage sont souvent aveugles.

et aux sciences physiques et naturelles, telles que la minéralogie et les drogues médicinales.

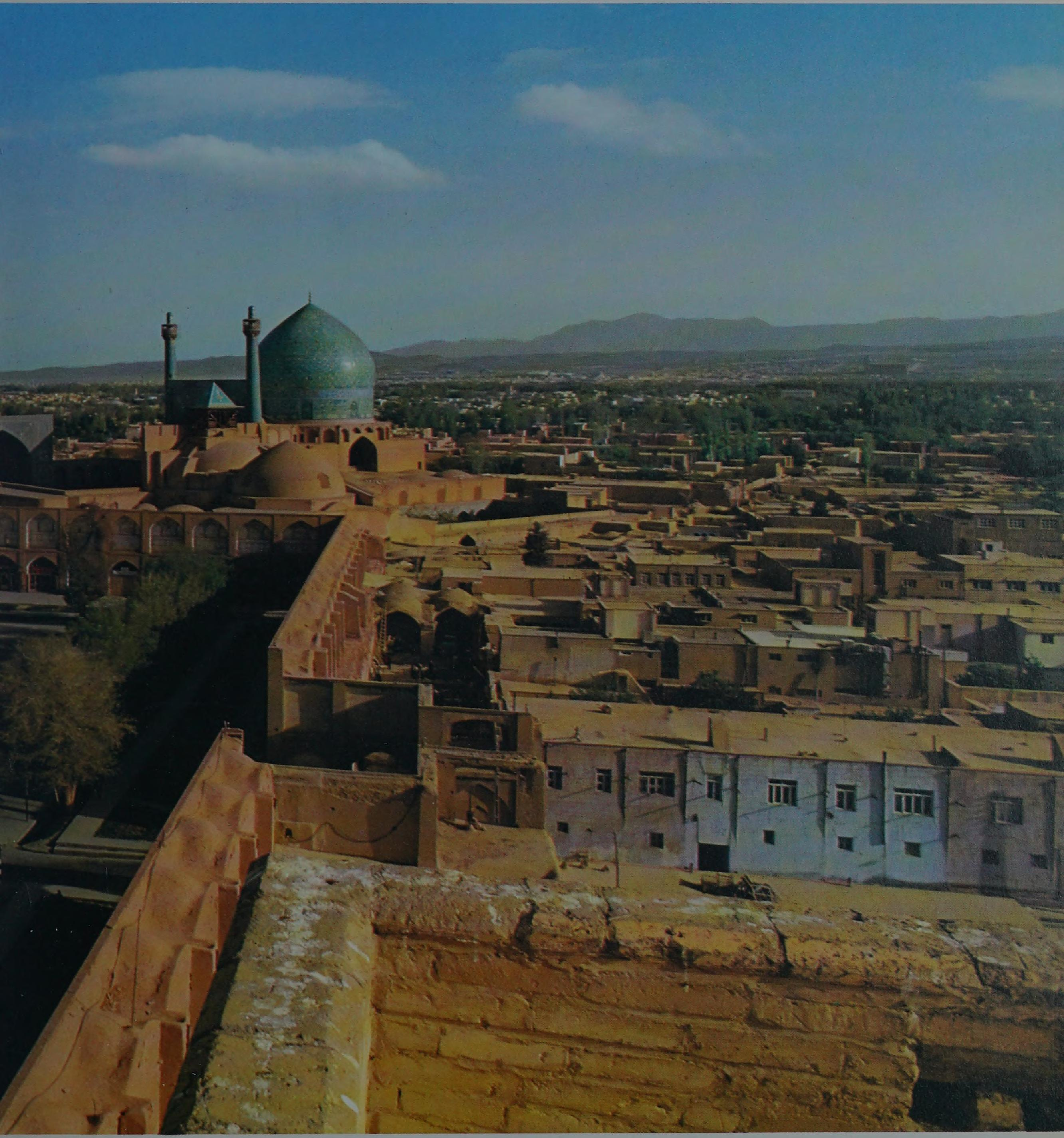
Aux XIe et XIIe siècles, la cité d'Ispahan connaît à son tour une considérable expansion. C'est une capitale où séjourne, dès 1033, le fils de Mahmoud le Ghaznévide, puis Abou Mansour s'y établit, à la cour duquel travaille le grand Avicenne (Ibn Sina), le plus célèbre philosophe musulman, né vers 980 dans la région de Boukhara et mort près de Hamadan en 1037. C'est précisément Abou Mansour qui règne à Ispahan lorsque Togrul Begh, à la tête des troupes turques seldjoukides, pénètre dans la ville en 1051, la saccage, puis décide d'en faire sa capitale.

Avec la constitution de l'empire seldjoukide, dès 1032, l'Iran, bien que dirigé par des souverains d'origine turque, n'en continue pas moins à affirmer sa prééminence culturelle. Ainsi, le célèbre ministre persan Nizam al-Mulk (1018-1092) élabore le véritable régime féodal du moyen âge islamique dans un traité intitulé « Siyâset Nâmeh ». Le même personnage, qui gouverne en fait, sinon en titre, est le créateur de la grande coupole de la Mosquée du Vendredi à Ispahan (édifiée dès 1072). D'ailleurs, sous Malik Shah qui règne de 1072 à 1092, l'empire retrouve les proportions qu'il avait connues aux temps des Achéménides et des Sassanides, puisqu'il s'étend des confins de la Chine jusqu'à la Syrie et de la Transoxiane à l'Arabie.

C'est une époque où tous les arts sont florissants: on ne mentionnera que le philosophe et théologien Al-Ghazali ainsi que le poète, mathématicien et astronome Omar Khayyam, auteur des fameux «Rubayat», qui disparaît vers 1123.

Au XIIe siècle, la cité d'Ispahan est une capitale immense, et le voyageur et rabbin espagnol Benjamin de Tulède écrit qu'elle a douze milles d'étendue.

L'affirmation de l'identité iranienne va continuer dans les différentes cours des principautés devenues autonomes après la dislocation de l'empire seldjoukide, durant les premières décennies du XIIe siècle. Il n'est que de mentionner les noms de poètes tels que Nizami, mort en 1203, puis de Saadi (1184-1290), ou l'astronome Abd al-Rahman Khâzini, auteur des « Tables sandjariennes » et d'un «Traité des Instruments de Mesure» (1121) dont Mazahéri écrit qu'«il expose des appareils hydrostatiques six siècles avant les essais de Torricelli, de Pascal et de Bayle».



La dynastie des shah du Khwarezm (1156-1220), originaire de la région située au sud de la Caspienne, parvient à créer un royaume arraché aux Seldjoukides. Mais elle sera à son tour victime de Gengis Khan qui vient d'unifier la Mongolie. Les conquérants mongols bouleversent le monde musulman quand Houlagou (1217-1265), s'emparant de Bagdad, fait exécuter le calife en 1258 et met fin à la dynastie des Abbassides. «La Perse resta soumise à la domination mongole, et ce fut, pour cette contrée, un gouvernement aussi bienfaisant que l'invasion des Mongols avait été désastreuse dans le Proche-Orient.» (Wiet.) Houlagou, prenant le titre d'Ilkhan (d'où la dynastie des Ilhhanides), établit sa capitale à Meragha, au sud de Tabriz, et y fit venir les savants, «dont le célèbre astronome Nasir al-Din Tousi, pour lequel il fit construire un observatoire». (Wiet.) De bouddhiste qu'il était, le Mongol Ghâzan, qui se fixe à Tabriz et y règne de 1295 à 1304, se convertit à la religion islamique, probablement sous l'influence précisément du savant, mathématicien, penseur et théologien shi'ite Nasir al-Din Tousi.

Son successeur, le sultan Uldjaïtu Khodabendeh (1304-1316), dont on voit le beau mihrab de plâtre à la Mosquée du Vendredi d'Ispahan, fonde alors sa capitale à Sultanieh, près de Khazwin. Profondément iranisé, il se déclare ouvertement shi'ite, et cette option aura d'importantes conséquences sur l'architecture: son remarquable monument funéraire marque, ainsi que nous le verrons, la première grande réalisation entièrement revêtue de faïence polychrome sur le plateau iranien.

C'est à Timour Leng (Tamerlan) qu'il appartiendra de mettre fin aux désordres qui éclatent à la mort d'Uldjaïtu. En 1370, Tamerlan s'empare de Balkh, en 1380, il franchit l'Oxus, et en 1387 il domine toute la Perse, après avoir mis à sac la cité d'Ispahan un an auparavant. Il y procède à d'effroyables massacres, faisant ériger par ses cavaliers des pyramides de têtes humaines.

Ses descendants, les Timourides, seront à leur tour rapidement iranisés. Ainsi Shah Roukh (1405-1447), qui établit sa capitale à Hérat, en fait un centre de haute culture persane. Cette tendance se poursuit sous Oloug Begh (1447-1449), savant réputé et grand astronome qui fit de la ville le «rendez-vous des hommes de lettres et le centre d'une école de peinture et de calligraphie» où furent réalisées les plus belles miniatures du «Livre des Rois» (ou «Shah Nâmeh») de Firdousi.

Toute l'époque timouride est marquée par une extraordinaire éclosion culturelle. L'art de la mosaïque de faïence y atteint, à Ispahan, et surtout à la Mosquée Bleue de Tabriz, un niveau incomparable.

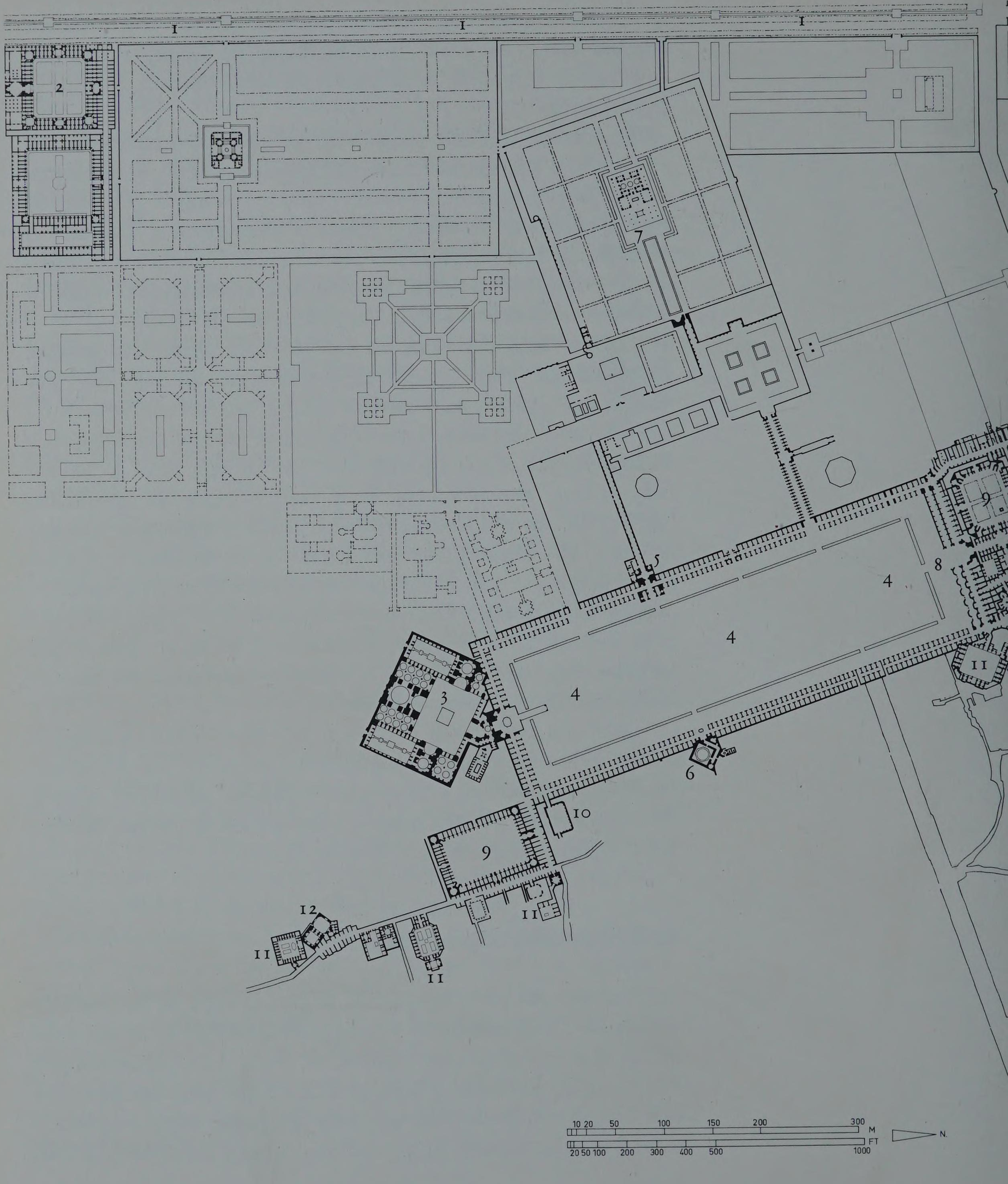
Cependant, à l'ouest de l'Iran, et plus particulièrement en Azerbaïdjan, Usun Hasan (Hasan le Long, 1453-1478), prince turcoman de la tribu du Mouton-Blanc, prend le pouvoir et gouverne un Etat comprenant l'Arménie, l'Iran et la Mésopotamie. Il laisse, à la Mosquée du Vendredi d'Ispahan, la marque de son règne sous forme d'inscriptions qui rappellent les travaux de restauration et d'embellissement qu'il fit entreprendre dans le vénérable édifice.

Lorsque nous parvenons au seuil du XVIe siècle, il se produit un phénomène d'une grande importance pour la civilisation iranienne: une dynastie nationale est fondée, qui portera le nom de safavide, et Shah Ismaïl (1487-1524) monte sur le trône impérial à Tabriz en 1502. Cette dynastie safavide tire son nom de Sheikh Safiy al-Din, mort en 1334, «qui avait converti au mysticisme (shi'ite) la contrée dont Ardebil est le centre: c'était un descendant du calife Ali». (Wiet.) Or, Shah Ismaïl fera du shi'isme la religion d'Etat de l'Iran. Cette reconnaissance officielle de la religion shi'ite marque un tournant, en ce sens qu'elle confère une dimension politique à l'école de l'imâmisme, et confirme la tendance amorcée par Uldjaïtu. Elle va contribuer à la véritable renaissance que connaît la Perse à l'époque de Shah Abbas Ier.

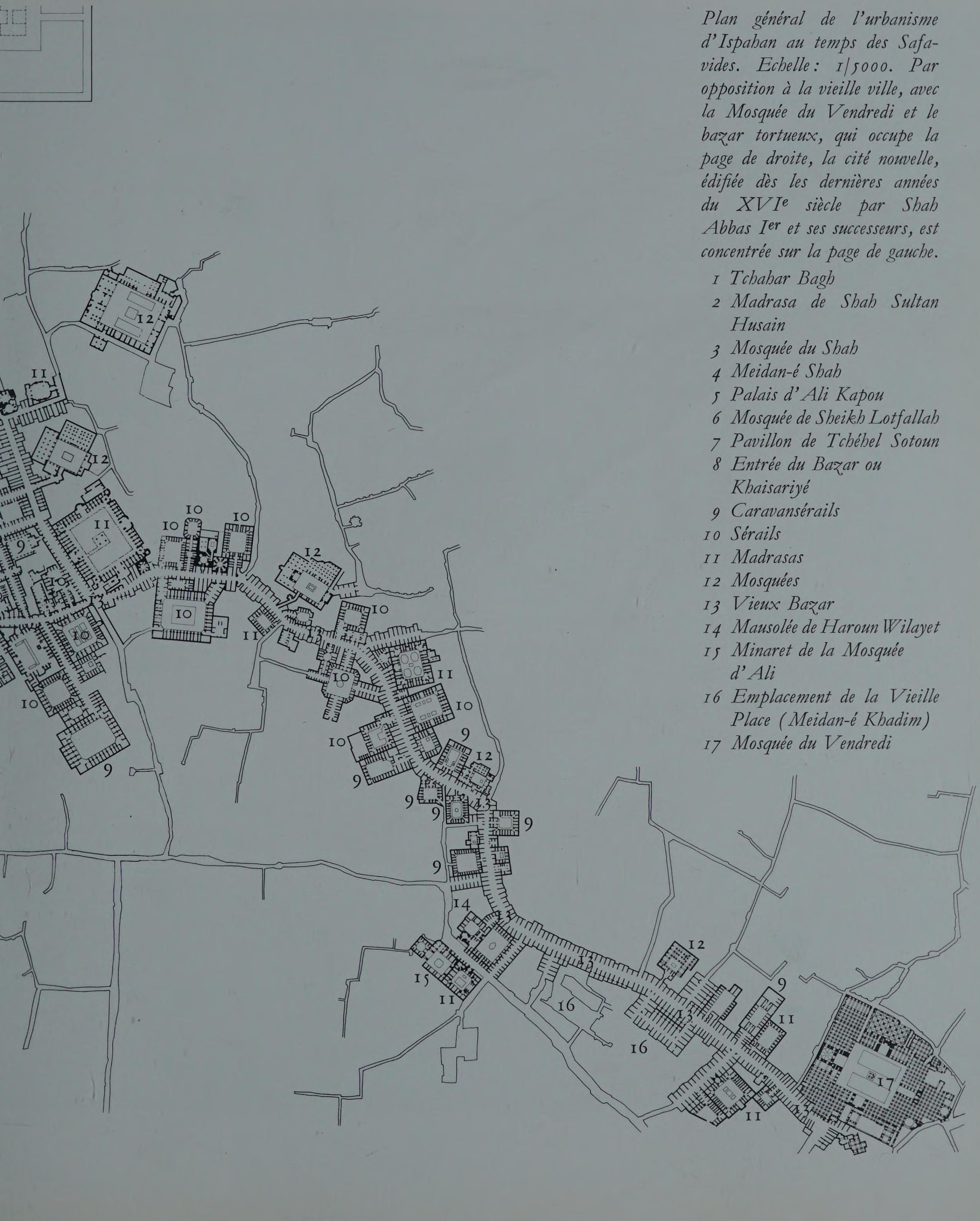
Cette officialisation de «l'Islam d'Ali» nous oblige à aborder le difficile problème du shi'isme duodécimain «qui est presque ignoré des auteurs européens, sauf d'un petit nombre de savants dont le plus éminent est Henry Corbin», ainsi que l'écrit Seyyed Hossein Nasr («Islam, Perspectives et Réalités»).

Le shi'isme duodécimain, religion de l'Iran

Si le shi'isme est la religion de la grande majorité des Iraniens musulmans, qui forment le véritable bastion de l'école duodécimaine, et si «les Persans se montrèrent, dès le début, sympathiques à la cause du shi'isme» (Nasr), il n'en fut pas toujours ainsi. Au cours des Xe et XIe siècles, le Khorassan passa même temporairement à la cause sunnite. Et de nombreux grands docteurs de la Loi,



1
1
1
2
7
3
4
4
4
5
6
8
9
9
10
11
11
11
11
12
10 20 50 100 150 200 300 M
FT
20 50 100 200 300 400 500 1000
N.



Plan général de l'urbanisme d'Ispahan au temps des Safavides. Echelle : 1/5000. Par opposition à la vieille ville, avec la Mosquée du Vendredi et le bazar tortueux, qui occupe la page de droite, la cité nouvelle, édifiée dès les dernières années du XVI^e siècle par Shah Abbas I^er et ses successeurs, est concentrée sur la page de gauche.

1 *Tchahar Bagh*
2 *Madrasa de Shah Sultan Husain*
3 *Mosquée du Shah*
4 *Meidan-é Shah*
5 *Palais d'Ali Kapou*
6 *Mosquée de Sheikh Lotfallah*
7 *Pavillon de Tchéhel Sotoun*
8 *Entrée du Bazar ou Khaisariyé*
9 *Caravansérails*
10 *Sérails*
11 *Madrasas*
12 *Mosquées*
13 *Vieux Bazar*
14 *Mausolée de Haroun Wilayet*
15 *Minaret de la Mosquée d'Ali*
16 *Emplacement de la Vieille Place (Meidan-é Khadim)*
17 *Mosquée du Vendredi*

théologiens et savants persans furent sunnites, en particulier al-Ghazali, à l'époque seldjoukide. D'ailleurs, les souverains seldjoukides d'Iran se montrèrent d'ardents défenseurs de l'«orthodoxie», et créèrent même cette institution capitale qu'est la madrasa, collège coranique où est codiflée et transmise la tradition religieuse islamique.

Mais qu'est-ce que l'école shi'ite duodécimaine? Tant Hossein Nasr, professeur à l'Université de Téhéran et grand historien de l'Islam, que Henry Corbin, professeur à l'Ecole pratique des hautes études (Sorbonne), à Paris, nous aideront à pénétrer dans ce monde trop souvent méconnu en Occident.

En premier lieu, la différence entre sunnisme et shi'isme réside dans le choix du successeur du prophète Mahomet. «Les deux écoles sont devenues des entités distinctes lorsque le Prophète eut terminé sa carrière terrestre. (...) Un petit groupe de musulmans pensèrent que la fonction de chef de la communauté devait se maintenir dans la famille du Prophète et soutinrent Ali (époux de Fatima et gendre de Mahomet). On les appela ses «partisans» (en arabe: shi'ah).» (Nasr.) La shi'ah d'Ali — c'est-à-dire ceux des compagnons qui le soutinrent et le suivirent — devint la communauté shi'ite. Le shi'isme est ainsi une branche minoritaire de l'Islam.

«Les shi'ites estimèrent que le successeur du Prophète devait être également le dépositaire de sa connaissance ésotérique et l'interprète des sciences religieuses.» (Nasr.) En revanche, «le sunnisme professe que Mahomet a clôturé le cycle de la prophétie et a révélé la dernière Loi religieuse. (...) Il est le Sceau de la prophétie.» (Henry Corbin.)

C'est là qu'intervient le rôle des Imams. Pour les shi'ites, cette tâche de révéler les connaissances ésotériques et d'interpréter la loi coranique a été dévolue aux Imams. «Dans la terminologie de l'Islam shi'ite, le mot imam prend une acception éminente», écrit Henry Corbin, qui oppose cette signification à celle plus communément utilisée de guide, «celui qui se tient devant lors de la prière rituelle». En effet, le mot imam, chez les shi'ites, est réservé aux douze descendants du Prophète, depuis Ali, époux de sa fille Fatima.

Comme leur nom l'indique, les duodécimains comptent douze Imams, qui forment en quelque sorte le cycle de l'initiation. «C'est une chaîne d'autorités chargées de l'interprétation ésotérique de la révélation et directement issue du Prophète. (...) L'Imam est celui

Page 29
L'iwân ouest de la Mosquée du Vendredi: comme l'iwân sud, cette réalisation résume les divers styles réunis dans cette mosquée. En effet, la structure des alvéoles, traités en larges triangles sphériques qui se contrebutent mutuellement selon une savante articulation, remonte à cette période de géniale éclosion des techniques architecturales de la brique qu'est l'époque seldjoukide, au temps de Malik Shah (XIIe siècle). En revanche, le décor a subi maintes restaurations, et même une transformation profonde de l'encadrement qui est tout entier l'œuvre du dernier des Safavides, Shah Sultan Husain (1694-1722). Cet encadrement, avec ses motifs géométriques et ses inscriptions en écriture coufique stylisée, est daté de 1701. L'ensemble est surmonté du goldasteh, pavillon de bois d'où l'imam lance des appels à la foule des croyants massés dans la cour de la mosquée.

qui porte en lui la «Lumière muhammadienne». (...) Cette lumière est la source de toute connaissance prophétique. (...) Elle est le Logos. (...) Les Imams sont également les intermédiaires entre l'homme et Dieu. (...) Leurs tombeaux, ainsi que ceux de leurs descendants, les Imamzadehs en persan, sont des lieux de pèlerinage et des centres de vie religieuse. (...) Les douze Imams sont les douze constellations du zodiaque dans le firmament spirituel. A leur centre se tient le Prophète, soleil dont la lumière éclaire ces constellations.»

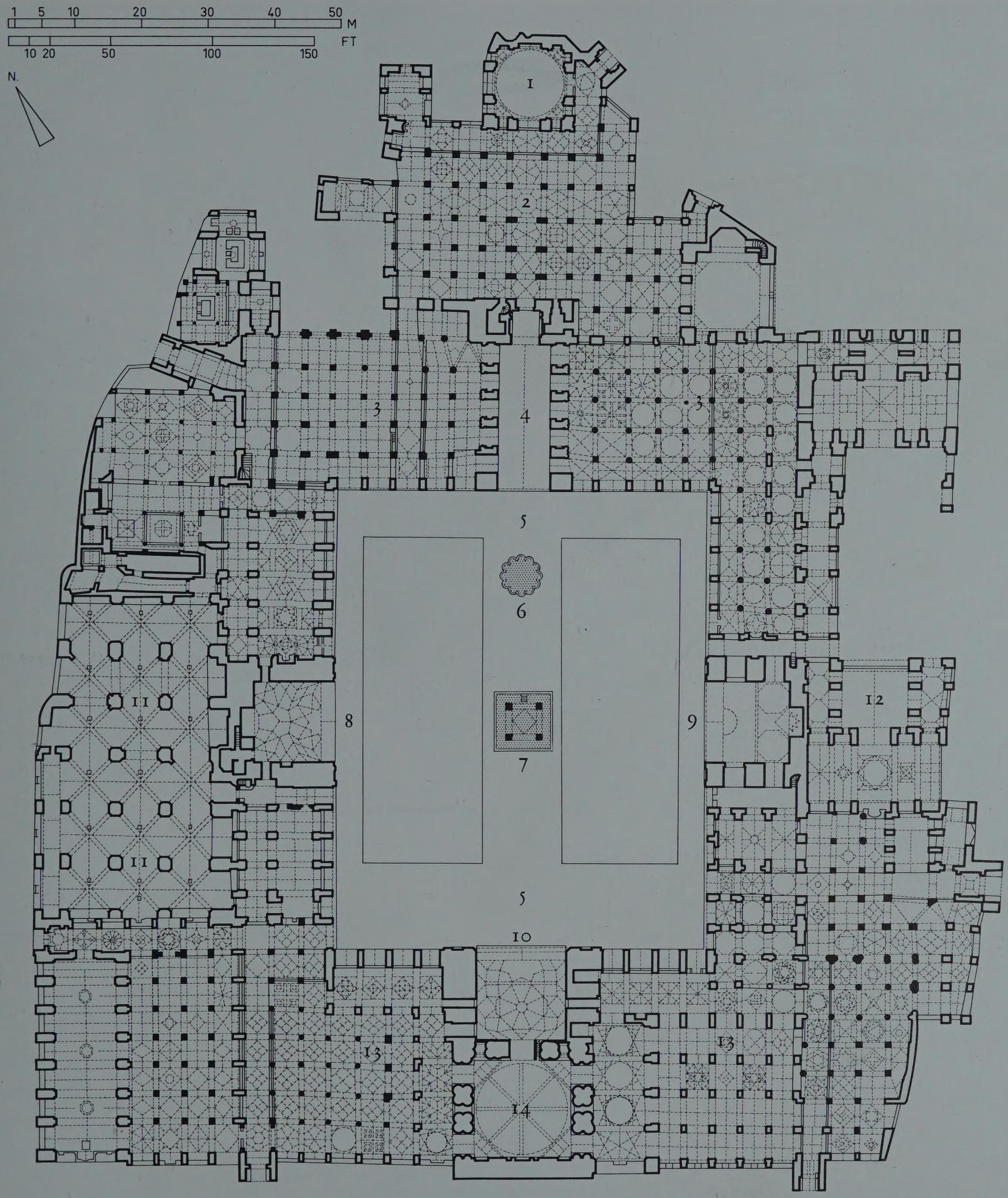
Depuis Ali, qui fut le quatrième calife pendant une courte période de cinq années (656-661) et mourut assassiné à Koufa, sa capitale, la lignée des Imams fut souvent en butte aux persécutions. Ainsi le troisième Imam, Husain, périt-il martyr en l'an 61 de l'hégire. A partir du sixième Imam, Jafar al-Sâdik, le calife abbasside al-Mansur ayant résolu de mettre à mort quiconque serait officiellement choisi comme successeur, espérant ainsi abolir le mouvement shi'ite, les Imams vont devoir vivre souvent dans la clandestinité. Haroun al-Rashid fit emprisonner et transférer à Bagdad le septième Imam. Le huitième, Ali Reza, «Imam de l'initiation», fut appelé par Mamoun à Merv, dans le Khorassan, mais mourut en exil à Tûs, aujourd'hui Mashad, où se trouve son tombeau, qui est le grand centre religieux de l'Iran. Le onzième Imam mena une vie cachée à Samarra. Enfin, le douzième Imam, Muhammad al-Mahdi, fut le dernier Imam shi'ite. Il est l'Imam caché «qui entra en occultation à la mort de son père. De 873 à 940, il eut quatre représentants auxquels il se manifesta de temps en temps et par l'intermédiaire desquels il dirigea la communauté shi'ite. Cette période est appelée la petite occultation. Ensuite commença la grande occultation qui dure encore et pendant laquelle, selon les shi'ites, le Mahdi est toujours vivant, bien qu'invisible. (...) Avant la fin des temps, il réapparaîtra sur la terre pour y apporter la justice et l'équité et pour y faire régner la paix.» (Nasr.)

Les shi'ites prient Dieu de hâter la venue du Mahdi, le Messie duodécimain, le Sauveur, l'Imam de la dernière heure. En ce sens, il y a parallélisme entre ce retour attendu du Mahdi et la parousie du Christ, annoncée par les apôtres et par l'Apocalypse.

«Ce groupe complet, ce plérome des douze Imams, est celui des guides spirituels, ceux qui sont à la fois les trésors et les trésoriers de la Révélation divine, par conséquent les guides pour la compréhension du sens vrai de cette Révélation, pour l'herméneutique qui

Plan de la Mosquée du Vendredi. Echelle : 1/800.

1 Coupole nord ou Goumbad-é Kharka (1088)
2 Salle hypostyle axiale
3 Salles hypostyles latérales
4 Iwân nord
5 Cour centrale
6 Bassin polylobé
7 Fontaine aux ablutions
8 Iwân occidental
9 Iwân oriental
10 Iwân sud
11 Salle d'hiver
12 Madrasa
13 Salles hypostyles méridionales
14 Coupole sud ou salle de prière (1072)



1 5 10 20 30 40 50 M
10 20 50 100 150 FT
N.
1
2
3
4
3
5
6
7
8
9
11
11
12
5
10
13
13
14

Page 32

De grands alvéoles — dont dériveront par la suite les motifs à stalactites de l'architecture islamique — caractérisent la structure de l'iwân ouest de la Mosquée du Vendredi. La forme générale remonte au XIIe siècle et le sobre décor, bien que très restauré, ne doit guère différer du schéma original : la parcimonie des briques à face vernissée parmi les briques laissées en couleur naturelle est une caractéristique de la décoration seldjoukide et mongole, entre le XIIe et le XIVe siècle. En revanche, la riche ornementation du médaillon central, en bas de l'image, comme celle de la rosace supérieure, évoquent le style de Shah Sultan Husain (début du XVIIIe siècle).

Page 34

Trois détails de l'iwân sud de la Mosquée du Vendredi. A gauche, deux panneaux carrés en mosaïque de faïence qui ne sont pas datés, mais semblent remonter à la fin du XVe siècle. Le premier, en particulier, avec ses éléments décoratifs en relief, présente une technique rarement usitée par la suite. Quant au fût du minaret, avec ses inscriptions stylisées au moyen de briques à tranche vernissée qui dessinent de grands monogrammes figurant le nom d'Allah en caractères coufiques, il pourrait être l'œuvre de l'un des derniers sultans timourides, Usun Hasan, qui régnait entre 1453 et 1478.

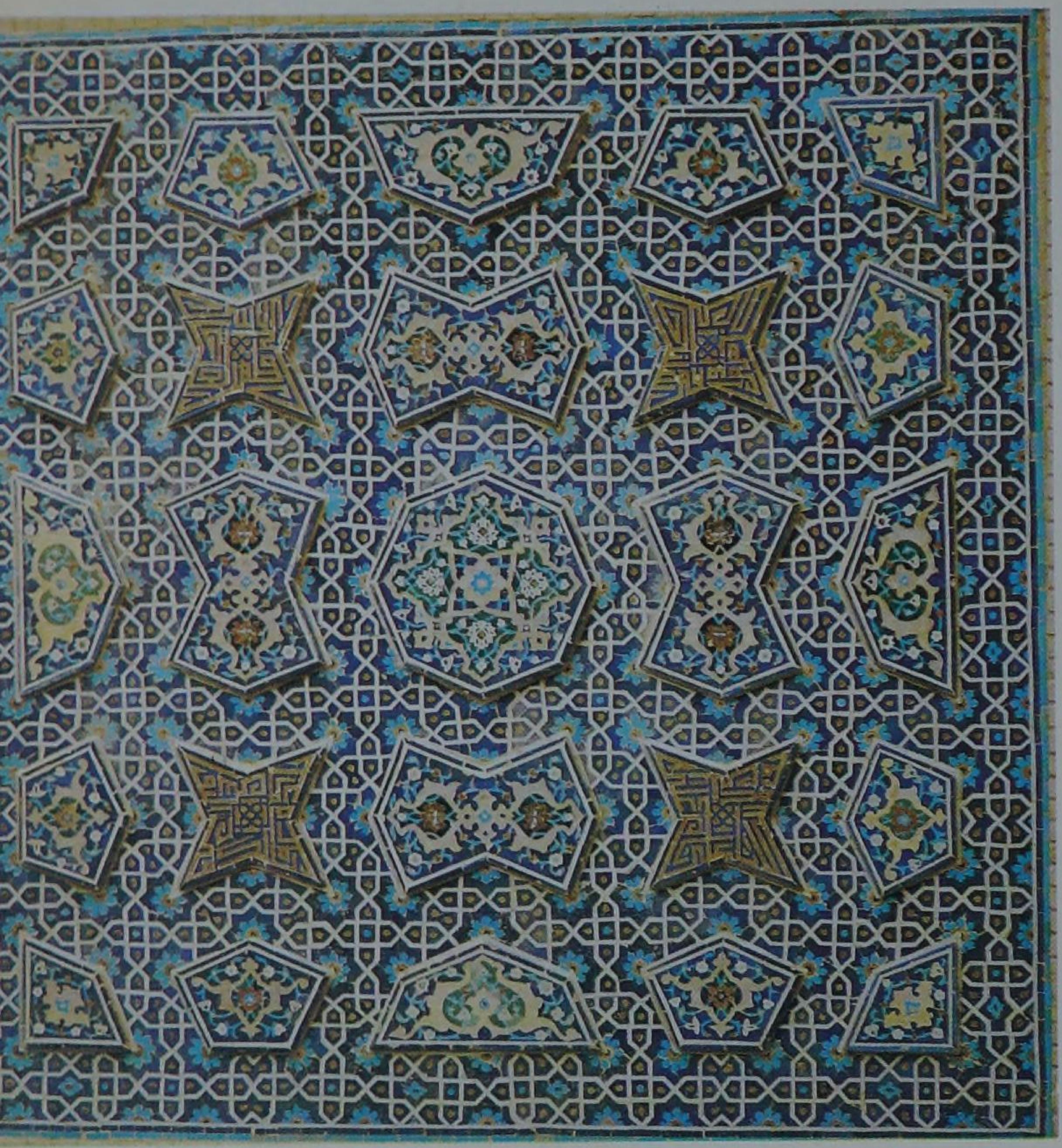
est l'acte de comprendre et de faire comprendre les sens cachés, les sens «ésotériques», cachés sous l'apparence extérieure littérale.» (Henry Corbin.)

Ainsi, le shi'isme duodécimain est une religion qui, historiquement, et depuis ses origines, fut souvent persécutée, pourchassée, et qui eut ses martyrs en grand nombre. Le shi'isme s'exerça et fut longtemps prêché dans la clandestinité. Les Imams eux-mêmes observèrent nécessairement la discrétion. D'où, comme l'écrit Henry Corbin, la «discipline de l'arcane». L'«orthodoxie» sunnite au pouvoir poursuivait les shi'ites de sa haine. Ce qui explique le secret dont s'entoura la «propagande» duodécimaine et l'aspect ésotérique de son enseignement. Car l'école shi'ite duodécimaine est la «gnose de l'Islam».

Toute cette théologie du shi'isme s'élabore grâce à une lignée de mystiques et de philosophes persans qui, s'ils sont méconnus en Occident, ont eu, dans leur pays, un profond retentissement. C'est essentiellement grâce à Henry Corbin que leur œuvre nous est connue par des traductions et commentaires infiniment précieux pour la compréhension de l'âme et de la religiosité iraniennes. La haute spiritualité de ces théologiens (ou plutôt de ces «théosophes», comme préfère les nommer Henry Corbin, par analogie avec la source grecque du mot qui signifie «sagesse de Dieu» et est en rapport avec les théories de l'illumination où la connaissance est une gnose) se fonde d'une part sur les traditions laissées par les Imams, et d'autre part sur l'œuvre de philosophes mystiques de la Lumière comme Sohravardî (1155-1191) qui déploya son activité pendant plusieurs années à Ispahan et s'efforça de ressusciter la spiritualité mazdéenne pré-islamique.

A la fin de cette étude, lorsque nous aborderons le symbolisme des édifices, nous aurons plus d'une fois l'occasion de citer l'œuvre de Sohravardî qu'a présentée et traduite Henry Corbin, ainsi que les différents auteurs qu'il qualifie de «platoniciens de Perse». Car leurs écrits éclairent d'un jour absolument neuf la signification ésotérique des édifices religieux de l'Iran.

Cette tradition spirituelle connaîtra d'ailleurs un essor prodigieux lors de la renaissance safavide, et donnera lieu à tout un courant de pensée original dans ce que l'on nomme l'école d'Ispahan. Ce sont ces penseurs qui ont influé sur les structures et le décor de l'architecture religieuse d'Ispahan, pour charger chaque détail d'un



contenu riche de symboles qui transfigure littéralement la mosquée iranienne. C'est la raison pour laquelle il nous était impossible de passer sous silence ce courant religieux authentique et vivifiant qu'est le shi'isme duodécimain, grâce auquel l'Iran s'est forgé, au sein de la communauté islamique, une place à part dans la pensée comme dans l'art.

L'Age d'or des Safavides

Ainsi, à partir de Shah Ismaïl, l'Iran va connaître une époque de grandeur qui durera deux siècles. Installé tout d'abord à Tabriz, puis choisissant Khazwin comme capitale à la fin de son règne, le souverain entre en lutte avec la dynastie ottomane de Turquie, sur son flanc occidental, et avec les Ouzbeks au nord-est. «En l'année 1508, il était souverain d'un grand royaume qui s'étendait de Bagdad à l'Arménie et du bassin du haut Euphrate au Khorassan.» (Wiet.)

Son successeur, Shah Tahmasp, qui régna plus d'un demi-siècle (de 1524 à 1576), fut sans cesse en guerre avec ses voisins, et perdit même Bagdad. Après un interrègne et la brève apparition d'Ismaïl II sur le trône de Perse, c'est à Shah Abbas Ier qu'il allait incomber de donner à son pays l'une de ses pages les plus glorieuses. Son règne, qui couvre plus de quatre décennies (de 1587 à 1629), débute pourtant sous de mauvais auspices: Shah Abbas «perdit, pour une dizaine d'années, les régions de Hérat et de Mashad. Il ne se contenta pas de les recouvrer, mais étendit ses possessions jusqu'à Balkh et, vers le sud, conquit le Laristan et les îles du golfe Persique.» (Wiet.) Puis il attaqua de front les Turcs en 1602 et s'empara de l'Azerbaïdjan, de la Géorgie et de la Mésopotamie.

Mais outre sa politique internationale qui est extraordinairement dynamique (il envoie une ambassade en Europe, reçue par les cours de Moscou, Prague, Valladolid et Lisbonne, et par le pape à Rome), c'est essentiellement le renouveau artistique de cette époque qui marque le faste d'un règne brillant.

Mieux qu'aucun de ses prédécesseurs, Shah Abbas Ier sut donner aux arts un essor fantastique: depuis l'architecture jusqu'à la miniature et au tapis, toutes les formes d'expression vont refléter un «goût persan» à la fois unitaire et original. Créant une capitale nouvelle tout à la gloire de son règne, le souverain va faire d'Ispahan

Page 35

L'iwân sud de la Mosquée du Vendredi : cette œuvre résume en elle-même toute l'histoire de l'édifice. En effet, si la structure proprement dite remonte à la période seldjoukide (XIIe siècle) avec sa niche tapissée de larges alvéoles en triangles sphériques très sobrement ornementés — à la manière de l'iwân ouest (voir pages 29 et 32) — la presque totalité du décor a été restaurée ou complétée à plusieurs reprises, tant à l'époque timouride qu'au temps des Safavides et même au XXe siècle. Les proportions trapues de l'encadrement de l'iwân et les minarets grêles trahissent bien une origine plus ancienne que ne le laisserait supposer la riche ornementation de la façade sur cour, qui remonte presque intégralement à Usun Hasan pour les motifs décoratifs et à Shah Tahmasp (1524-1576) pour les bandeaux d'écriture qui reproduisent des versets de la quarante-huitième sourate du Coran.

Page 37

Panneau décoratif de l'intérieur de l'iwân sud : ce vase d'où jaillissent des pampres traités en mosaïque d'une grande élégance et d'une extraordinaire sûreté technique s'apparente par le style et le chromatisme au décor du portail de Darb-é Imam, édifice qui date de 1453. C'est pourquoi ce panneau peut également être attribué au milieu du XVe siècle. Le motif à vase qui sera souvent repris à la période safavide apparaîtra d'ailleurs aussi dans l'art somptueux du tapis de cette dernière époque.

un centre culturel qui éblouira les voyageurs occidentaux hypnotisés par la féerie de la ville. En fait, la cité se couvre de monuments polychromes, tous plus imposants et somptueux les uns que les autres. Une immense place de fête, de marché et de jeu de polo est créée en face du quartier des palais: c'est le Meidan-é Shah. Au bord de cette place royale vont se dresser une première mosquée, oratoire privé du souverain, la Mosquée de Sheikh Lotfallah, qui sera suivie de la construction, au sud du Meidan, de l'admirable Mosquée Impériale (Mosquée du Shah) qu'il dédie au douzième Imam, l'Imam caché, le Mahdi, Sauveur des shi'ites. A l'autre extrémité de cette place gigantesque de plus de cinq cents mètres de long, il érige un immense bazar qui s'ouvre par une porte monumentale. C'est le Kaisarieh, dont le portail fut édifié en même temps que celui de la Mosquée du Shah.

Enfin, Shah Abbas construit et trace la voirie, s'occupe de l'aménagement des parcs et jardins, de la création de pavillons royaux parsemant la verdure. Il organise un réseau d'irrigation, de bassins et de canaux, et fait édifier sur le cours de la rivière Zayandeh-Roud un pont immense de trois cents mètres de longueur qui franchit les eaux au moyen de trente-trois arches monumentales, dans la perspective de la magnifique avenue d'apparat, longue de mille six cents mètres, qu'il nomme Tchahar Bagh, c'est-à-dire, en persan, «quatre jardins». Cette avenue, véritables Champs-Elysées d'Ispahan, conduit, par-delà le pont, au parc du palais situé sur la rive droite et qui se nomme Hézar Djérib.

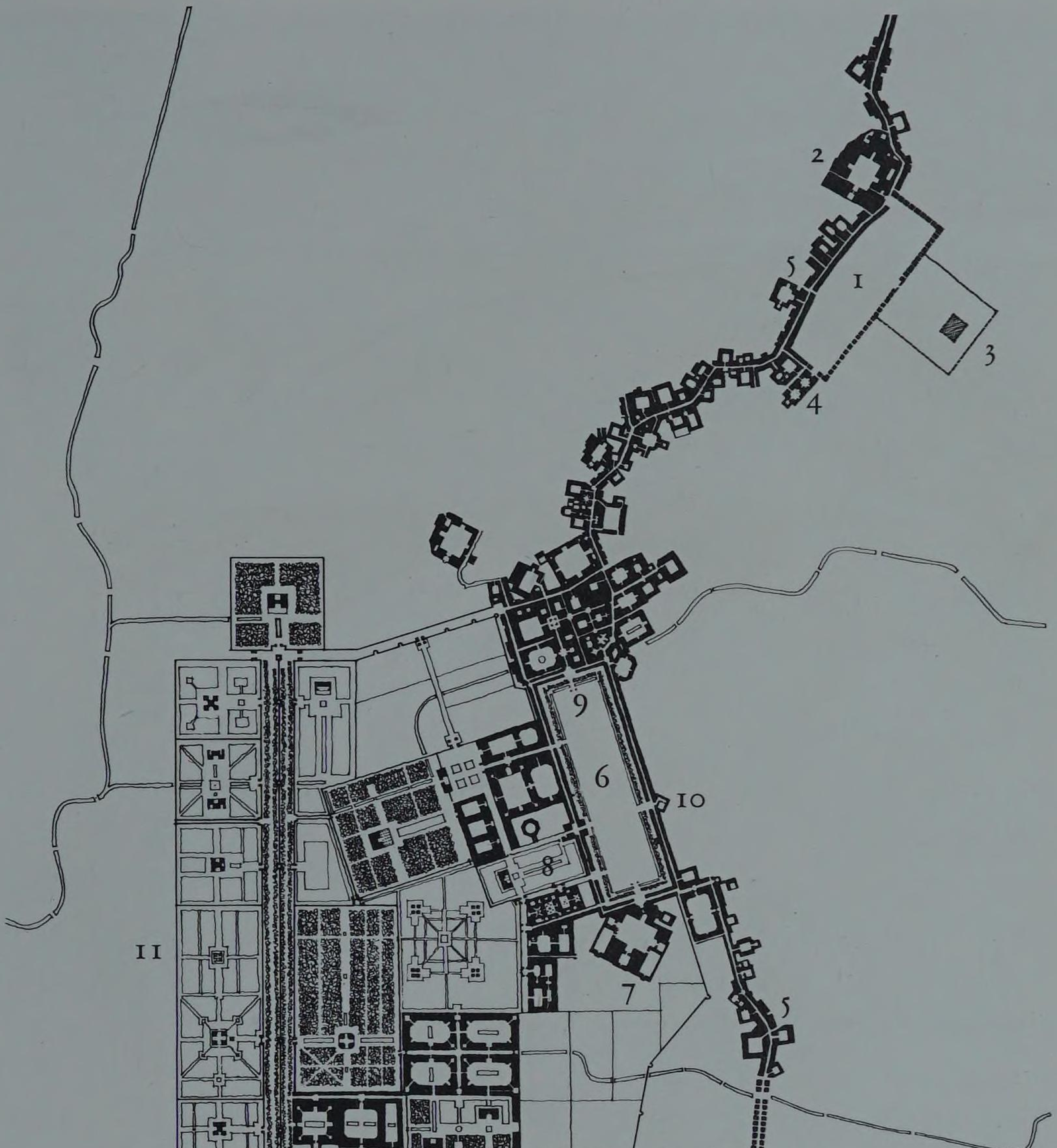
Œuvre titanesque que celle de ce souverain qui veut s'entourer d'un décor de faste et de splendeur à l'image du règne par lequel il rend à son pays des dimensions et une importance comparables à celles des plus brillantes époques historiques antérieures à l'Islam.

La création du nouvel Ispahan

Lorsque Shah Abbas Ier décida, en 1598 — soit une dizaine d'années après avoir accédé au pouvoir et alors qu'il était âgé de vingt-sept ans — de transférer sa capitale de Khazwin à Ispahan, le souverain safavide avait certainement une idée précise de la réalisation qu'il entreprenait. Nous verrons que, shi'ite duodécimain convaincu, il voulut construire sa ville à l'image des cités du Paradis

Plan d'ensemble de la ville d'Ispahan : reconstitution réalisée par Nader Ardalan et Laleh Bakhtiar, présentant la totalité des réalisations projetées par les souverains safavides dans leur capitale :

1 *Meidan-é Khadim*
2 *Mosquée du Vendredi*
3 *Ancien Palais*
4 *Mosquée d'Ali*
5 *Bazar*
6 *Meidan-é Shah*
7 *Mosquée du Shah*
8 *Palais d'Ali Kapou*
9 *Entrée du Bazar ou Khaisarieh*
10 *Mosquée de Lotfallah*
11 *Jardins des Vizirs*
12 *Allée de Tchahar Bagh*
13 *Pont d'Allaverdi Khan*
14 *Tchahar Bagh de Khadjou*
15 *Pont de Khadjou*
16 *Rivière Zayandeh Roud*



Page 40
La salle méridionale de la madrasa construite en 1366 à l'est de la Mosquée du Vendredi. Cette paroi, entourant le mihrab, est richement ornée de stalactites où les motifs de faïence alternent avec les briques cuites de couleur naturelle. La polychromie y procède encore par touches colorées d'une grande sobriété. Née au lendemain de l'époque mongole, et peu avant la conquête de la Perse par Tamerlan, cette œuvre perpétue les techniques de construction seldjoukides, tout en miniaturisant en quelque sorte les larges alvéoles du XII^e^ siècle (voir pages 29 et 32).

Page 42
Détail de l'ornementation du tympan surmontant la porte qui figure à gauche de la planche suivante. Le très beau décor de l'époque timouride, œuvre de Sayyed Mahmoud, porte la date 1447. Sous le bandeau d'inscription en hauts caractères, la bande florale comme les arabesques disposées de part et d'autre de l'arc ajouré forment des exemples remarquables de la mosaïque de faïence propre à l'époque timouride.

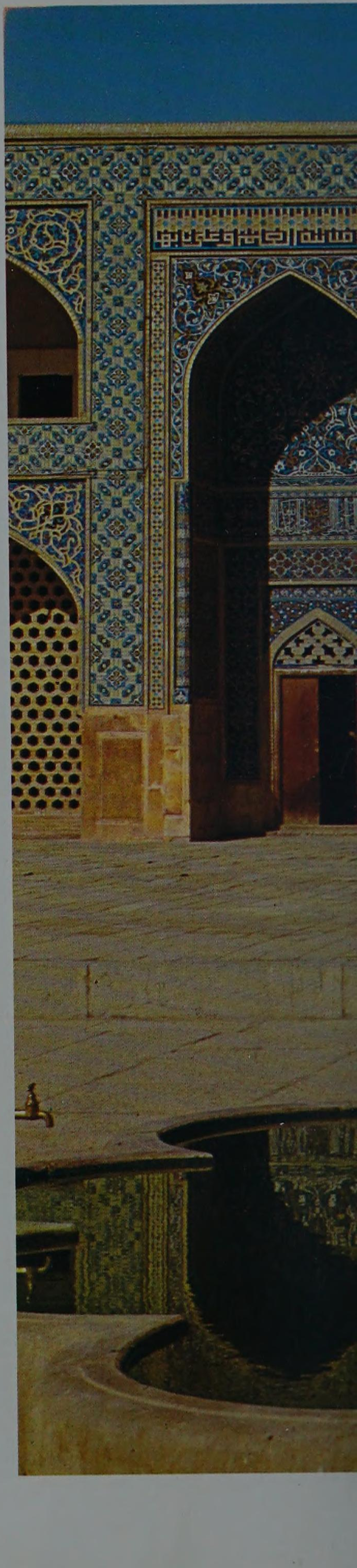
Page 43
Se mirant dans un bassin polylobé, les arcades à deux niveaux superposés qui entourent la cour de la Mosquée du Vendredi. Le décor de mosaïque recouvrant cette façade date du XV^e^ siècle, même si de nombreuses restaurations ont eu lieu au cours des âges, et en particulier à la fin de l'époque safavide.

mentionnées tant par le Coran que par les textes des théosophes et mystiques persans.

A cette fin, il dut remodeler entièrement la cité, tout en tenant compte des réalisations importantes qui existaient. En réalité, ce qui s'imposait à lui, c'était essentiellement la grande structure de la Mosquée du Vendredi qui formait le premier centre de la ville, au sud de laquelle, en bordure orientale de la galerie du bazar, se trouvait une ancienne place, ou Meidan-é Khadim, que devait flanquer, plus à l'est encore, le vieux palais édifié au temps de la splendeur seldjoukide d'Ispahan.

Pour ce qui est de ce bazar, avec sa galerie couverte, bordée d'une quantité de caravansérails, de madrasas et de mosquées de quartier, formant des cours intérieures s'imbriquant en un inextricable labyrinthe, il serpentait de manière totalement libre et irrégulière. Ce tracé qui s'infléchissait vers le sud-ouest, Shah Abbas le respecta, tout en y greffant directement ses propres créations. En effet, l'extrémité méridionale de l'ancien bazar s'achève à l'angle nord-est du Meidan-é Shah que le souverain fera construire en agrandissant une place nommée Nackh-é Djahan, ce qui l'obligea vraisemblablement à tailler dans le tissu urbain plus lâche qui devait exister dans la partie méridionale de l'agglomération.

Si l'on sait que l'orientation des mosquées est commandée par l'obligation rituelle de construire le mur de fond du sanctuaire, ou kibla, perpendiculairement à la direction de la Kaaba, à La Mecque, en revanche, les raisons qui ont milité pour fixer l'orientation du Meidan-é Shah ne peuvent découler que de l'existence de cette ancienne place. On peut se demander toutefois si le souverain avait tout d'abord prévu — avant même que ne soit mise en chantier la Mosquée du Shah — de relier son Meidan, vers le sud, à un ancien pont timouride situé à l'emplacement où s'élève aujourd'hui le pont de Khadjou. Cela n'est pas impossible, car il existe une allée qui est précisément dans l'axe prolongeant celui du Meidan vers le pont, et qui se nomme Khadjou Tchahar Bagh. Quant au pont de Khadjou lui-même, il ne fut construit au milieu du XVII^e^ siècle que par Shah Abbas II. Il semble donc bien que, primitivement, cette orientation ait été choisie comme tracé directeur de tout l'ensemble. En tout cas, lorsque débuta la construction de la Mosquée de Lotfallah, en 1602, soit quatre ans seulement après la décision de choisir Ispahan comme nouvelle capitale, le tracé du Meidan-é Shah était déjà



déterminé. Il l'était surtout par l'édifice situé en face de la Mosquée de Sheïkh Lotfallah: la porte d'Ali Kapou. Or, les origines de ce bâtiment remonteraient à l'époque timouride, et Shah Tahmasp (1524-1576) y séjourna avant que Shah Abbas ne l'agrandisse pour s'y établir.

Certes, alors que le grand souverain safavide élaborait ce premier axe de la ville qu'il rénovait, il avait simultanément décidé de l'établissement de la seconde avenue, ce somptueux Tchahar Bagh dont il a déjà été question. En effet, c'est en 1602 également que fut construit le pont au Trente-trois Arches, nommé Allaverdi Khan, du nom d'un général de Shah Abbas.

Si la grande allée qui aboutit, par-delà le pont, au palais de Hézar Djérib porte le nom de Tchahar Bagh, soit en persan «quatre jardins», c'est parce qu'elle était bordée, sur toute sa longueur et à ses deux extrémités, par une série de ces parcs traditionnels de l'Iran, clos de murs et divisés en quatre parties par des canaux perpendiculaires, avec une pièce d'eau centrale. Ce sont ces jardins qui sont représentés dans l'ornementation de certains tapis.

Signalons que ces jardins, nommés aussi en persan «paradis», remontent aux traditions pré-islamiques de l'Iran mazdéen. Leur présence, dans les résidences sassanides de Mésopotamie — Ctésiphon, par exemple — aurait-elle influencé les populations arabes constamment en contact avec les terres baignées par le Tigre et l'Euphrate, au point de se refléter dans les visions paradisiaques de Mahomet? Cela n'est pas exclu. (Nous verrons que la sourate LV, citée en page 178, fait état des quatre jardins du Paradis et qu'elle a une importance considérable dans la perspective shi'ite de l'eschatologie islamique.) Mais une telle hypothèse nécessiterait une étude approfondie qui dépasse le cadre de notre enquête...

De toute évidence, c'est un dessein grandiose que Shah Abbas réalise avec son remodelage de la ville d'Ispahan. Et le plan de la cité safavide (voir en pages 26-27) permet aisément de distinguer entre le Vieil-Ispahan (situé essentiellement en page de droite) qui, avec ses ruelles tortueuses, a conservé son aspect originel remontant à l'époque seldjoukide pour l'essentiel, et le Nouvel-Ispahan de Shah Abbas, conçu selon un urbanisme rigoureux et autoritaire, aux perspectives rectilignes, et qui veut faire de la capitale de la Perse un symbole de grandeur et un véritable paradis sur terre. La différence de conception entre une architecture traditionnelle, un

Page 45

Le Minaret d'Ali qui date du milieu du XII^e siècle (voir page 17) est l'une des réalisations typiques de l'époque seldjoukide en Perse. Le traitement du décor, avec sa parcimonieuse utilisation de la brique à glaçure colorée, se caractérise par des motifs géométriques qui sont omniprésents durant cette grande période de l'architecture islamique. Mesurant actuellement 48 m. de haut, ce minaret a perdu son troisième et dernier étage; il devait donc, à l'origine, dépasser très largement 50 m. Le niveau supérieur a d'ailleurs fait récemment l'objet d'une complète restauration. Non loin du minaret, mais ne faisant pas partie du même ensemble, la coupole sur tambour du mausolée de Harun Wilayet remonte au début du XVI^e siècle. Daté de 1521, ce mausolée a été édifié au début de la dynastie safavide, sous le règne de Shah Ismaïl. Le bleu-vert profond de cette coupole légèrement outrepassée, disposée sur un haut tambour ornementé de grands motifs d'écriture coufique stylisée, est piqueté d'éléments floraux que relient entre eux des arabesques un peu raides. Ce revêtement de faïence a subi de nombreuses modifications au cours de différentes campagnes de restauration. On remarquera la fine élégance de la gorge qui forme la jonction entre le tambour et le dôme.

urbanisme spontané, dans la partie ancienne, et une expression volontaire et stricte, dans la ville neuve, saute aux yeux.

Telle était cette ville de l'Age d'or safavide que remodela Shah Abbas le Grand à l'aube du XVII[e] siècle, et qui — selon les dires des voyageurs occidentaux de l'époque — compta jusqu'à six cent mille habitants: création artificielle d'un monarque épris de beauté qui sut marier ses desseins grandioses avec les données préexistantes.

La renaissance safavide, en créant la ville nouvelle d'Ispahan, avec sa parure de monuments revêtus de leur riche polychromie de faïence émaillée, constitue donc un extraordinaire moment de civilisation qui permet à la Perse de donner corps aux plus admirables spéculations issues de la théologie des philosophes et mystiques de l'école shi'ite duodécimaine. C'est ce que se propose de démontrer notre étude dans les chapitres à venir.

Chapitre II

L'urbanisme de la Perse

Premier contact avec la ville

Lorsque l'on s'approche d'Ispahan, au sortir des grands déserts bordés de chaînes montagneuses, dont les silhouettes se profilent sur l'horizon jusqu'à l'infini, on voit s'ouvrir devant soi une large cuvette au fond de laquelle sommeille la cité royale. Ce qui frappe en premier lieu, c'est le contraste avec l'univers de roc et de sable: le bassin dans lequel s'étale la ville est une immense oasis, et les maisons et les dômes qui constituent la vaste agglomération surgissent de la verdure. Les frondaisons de grands platanes forment partout des écrans entre lesquels on aperçoit les constructions.

Cette impression dut être beaucoup plus vive au temps de Shah Abbas, lorsque les blocs des grands immeubles de béton ne dressaient pas encore les énormes pâtés qui commencent à défigurer le profil de la ville. Seuls, alors émergeaient, au-dessus des massifs de végétation, les bulbes des coupoles, comme d'immenses bulles brillantes, gonflées sous le soleil et rayonnant d'un vert turquoise qui se marie aux teintes des feuillages de printemps.

La densité de la végétation qui frappe à l'approche d'Ispahan devait d'ailleurs être bien plus forte au XVII^e^ siècle qu'elle ne l'est aujourd'hui, où trop de jardins, de parcs et d'allées ont été sacrifiés à l'«urbanisation» et à la circulation automobile. En effet, cette dominante verte avait surpris les voyageurs du Grand Siècle, qui pourtant étaient moins privés de verdure que nous ne le sommes

actuellement. Or, la première remarque que fait le sieur André Daulier Deslandes, auteur d'une description intitulée «Les Beautez de la Perse», parue à Paris en 1673, lorsqu'il arrive en vue d'Ispahan, est pour souligner cet aspect: «La grande quantité de jardins qu'il y a dedans & autour de la ville vous la feront prendre pour une forêt meslée de quelques maisons & Mosquées, dont les domes & les clochers font un assez bel effet.»

Cité verte, donc, que cette capitale de l'empire persan au temps où la visitent les sujets de Louis XIV. Mais ce n'est pas pour autant une cité campagnarde, une bourgade. Le même voyageur du XVIIe siècle, voyant Ispahan à l'époque de sa grandeur, soit cinquante ans après la mort de Shah Abbas, et cinquante ans avant la chute de la dynastie safavide devant les Afghans qui vont opérer d'épouvantables destructions, poursuit en disant: «Hispahan, ou Spahan (...) est aussi grand que Paris.»

Un autre Français, Jean Chardin, qui visita la Perse dès 1666 et séjourna dans la capitale de 1673 à 1677, ne craint pas de dire: «La ville d'Ispahan, en y comprenant les faubourgs, est la plus grande ville du monde, et n'a pas moins de douze lieues, ou vingt-quatre milles de tour.» Il ajoute: «De quelque côté qu'on regarde la ville, elle paraît comme un bois, où l'on ne peut discerner que quelques dômes, avec de petites tours fort hautes qui y sont attachées, et qui servent de clochers aux mahométans.» (Il veut parler, on s'en doute, des minarets...)

Quant à Jean-Baptiste Tavernier, qui fut l'un des premiers de ces marchands itinérants occidentaux à visiter la Perse et la capitale créée par Shah Abbas, puisqu'il y arriva en 1632, il affirme: «Le circuit d'Ispahan, y comprenant les faubourgs, n'est guère moins grand que celui de Paris. (...) Il ne faut pas s'étonner si cette ville est d'une si grande étendue. (...) C'est parce que chaque famille a sa maison en particulier, & presque chaque maison son jardin. (...) De quelque côté que l'on y arrive, on découvre d'abord les tours des Mosquées, & puis les arbres qui environnent les maisons, de sorte que de loin Ispahan ressemble plus à une forêt qu'à une ville.»

Un siècle après les grandes destructions qui font suite à la chute de la dynastie safavide, l'architecte français Pascal Coste, qui séjourne en Perse en 1840 pour y dessiner et mesurer les principaux édifices de la ville, peut écrire dans son remarquable ouvrage intitulé «Monuments modernes de la Perse», publié à Paris en 1867: «Un

Page 48
Le portail du mausolée de Harun Wilayet. Le riche travail de mosaïque, dont le bleu outremer très dense sert de fond à une efflorescente végétation, marque l'un des hauts moments de l'art du décor safavide antérieur à Shah Abbas ; la présence, dans le grand triangle surmontant l'entrée, d'un couple de paons verts — que l'on retrouvera à la Mosquée du Shah — est une allusion symbolique aux jardins éternels de l'au-delà islamique...

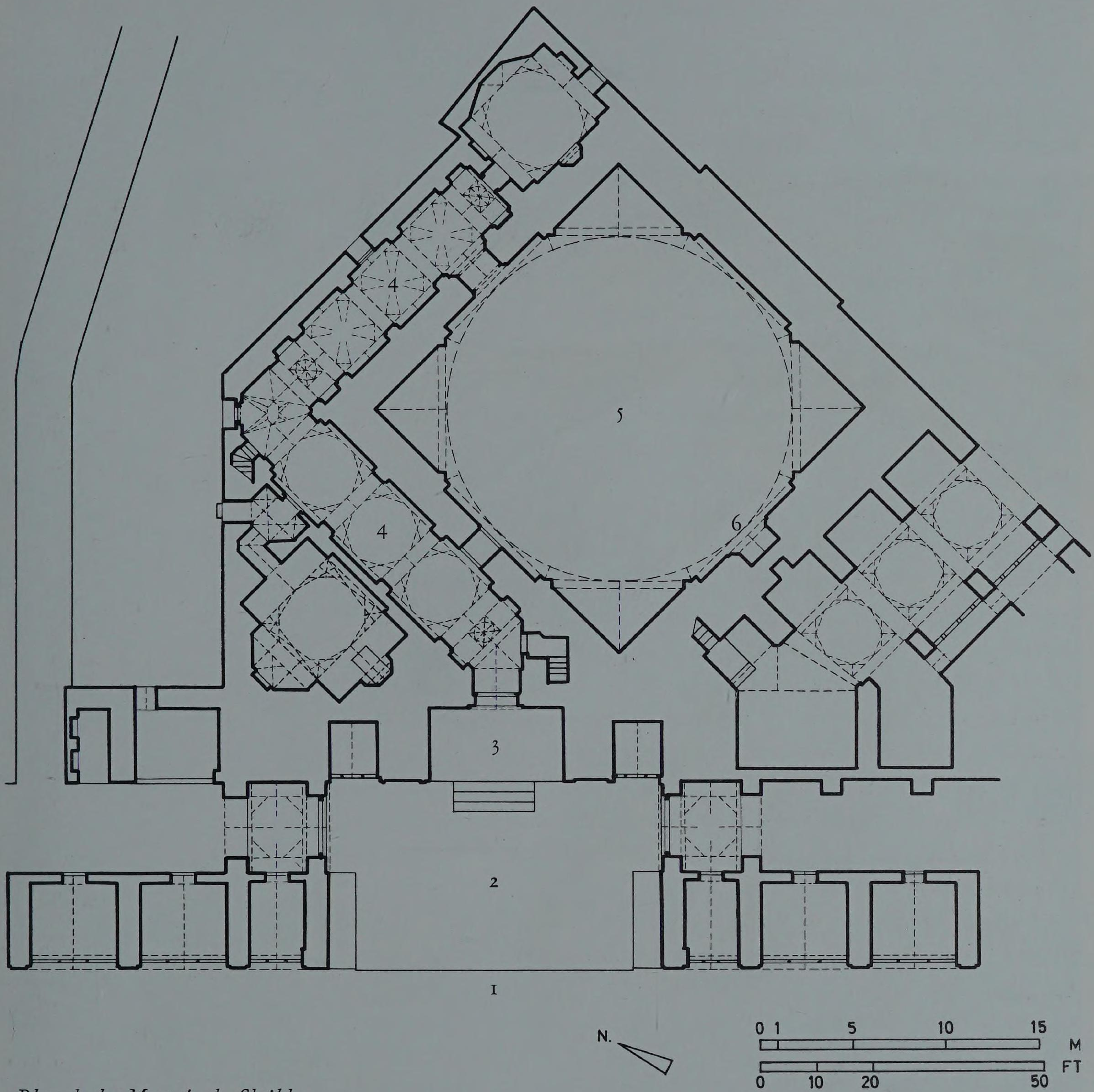
voyageur qui approche d'Ispahan, n'importe de quel côté, s'aperçoit aussitôt qu'il a devant lui quelque vaste & belle cité. S'il y arrive en été, les jardins du dehors & de l'intérieur de la ville noient tout dans la verdure de leur feuillage & dérobent à la vue les constructions, en général peu élevées; mais les minarets des nombreuses mosquées, disséminés sur tous les points, dressant leurs élégants sommets dans les airs, lui permettent de juger, du premier coup d'œil, de l'étendue de la ville.»

Quelques années plus tard, Gobineau confirme encore cette vision en soulignant l'impression que fait, dès l'abord, la cité: «Nous sortîmes de la montagne, et nous aperçumes la ville au fond d'un amphithéâtre ouvert du coté du nord et de l'est, mais entouré de hautes montagnes vers l'ouest et le sud: ce premier coup d'œil est très beau. Ispahan se présente environné de jardins et tout rempli de bouquets d'arbres que dominent les dômes d'un assez grand nombre de monuments.»

Dans son récit de voyage intitulé «Vers Ispahan», publié en 1904, Pierre Loti fait, lui aussi, la même observation: «Départ au lever du jour, enfin pour Ispahan! Une heure de route dans un sinistre petit désert aux ondulations d'argile brune, qui sans doute est placé là pour préparer l'apparition de la ville d'émail bleu et de sa fraîche oasis. Et puis, avec un effet de rideau qui se lève au théâtre, deux collines désolées s'écartent devant nous et se séparent; alors un eden, qui était derrière, se révèle avec lenteur. D'abord des champs de larges fleurs blanches qui, après la monotonie terreuse du désert, semblent éclatants comme de la neige. Ensuite une puissante mêlée d'arbres — des peupliers, des saules, des yeuses, des platanes — d'où émergent tous les dômes bleus et tous les minarets bleus d'Ispahan!... C'est un bois et c'est une ville.»

Une cité-jardin

Cette remarque constante des anciens auteurs, dont l'impression est concordante, nous oblige à voir dans la formule d'urbanisme pratiquée à Ispahan une solution originale et marquante aux yeux des voyageurs qui ont pu comparer cette cité à d'autres. Malgré tous les périples qu'ils ont effectués pour arriver à Ispahan, la première chose qui retient leur attention, avant même qu'ils ne soient entrés



Plan de la Mosquée de Sheikh Lotfallah. Echelle : 1/300.

1 *Meidan-é Shah*
2 *Entrée de la Mosquée*
3 *Portail à stalactites*
4 *Corridor d'accès*
5 *Salle de prière voûtée*
6 *Mihrab*

dans la capitale des Safavides, c'est cet aspect verdoyant: bouquets d'arbres, bois ou forêt.

Bref, Ispahan est une cité-jardin. Mais un tel miracle au cœur des déserts, où la ville forme une oasis, n'est possible que grâce à une irrigation intensive, réalisée au moyen des eaux de la rivière Zayandeh-Roud. «L'eau en est détournée par de nombreuses saignées. Tous les canaux d'arrosement que l'on voit dans Ispahan et sur son territoire en dérivent», écrit G. A. Olivier, dans son «Voyage dans l'Empire Othoman, l'Egypte et la Perse», fait par odre du gouvernement, pendant les six premières années de la République, et publié en l'an 9 à Paris. Cette irrigation intensive est d'ailleurs soulignée par la plupart des auteurs: il y est souvent question de «ruisseaux qui coulent tout le long de l'allée par le milieu», de «beaux bassins» et de «canal revêtu de pierre taillée, renfermant un petit ruisseau», etc.

Or, c'est bien là l'une des caractéristiques de la ville: les vestiges de ce réseau hydraulique subsistent encore dans certains quartiers d'aujourd'hui. Plusieurs ruelles, surtout celles qui traversent les zones d'habitations individuelles comportant des jardins, présentent de charmants ruisseaux bordés de peupliers ou de platanes. Ces canaux suivent le cheminement sinueux du chemin qui passe entre les hauts murs de terre battue limitant le jardin clos de chaque maison, ainsi que l'affirmait Tavernier. Ce type de quartier traditionnel est d'ailleurs bien défini par Pascal Coste: «Les maisons des particuliers n'ont à Ispahan, pas plus que dans le reste de l'Orient, aucune façade régulière sur la rue & le corps principal de logis est toujours précédé d'une cour ou d'un jardin.»

Aujourd'hui, cette structure urbaine a presque entièrement disparu du centre de la ville, mais elle devait en revanche constituer la règle à l'époque de Shah Abbas. Or, les petits cours d'eau qui longent les chemins desservant chaque groupe d'habitations délimitent des îlots aux formes irrégulières, qui sont le propre de l'urbanisme islamique. Car en Perse (comme dans la Turquie ottomane, où pourtant l'architecture populaire est d'un type différent), les tracés réguliers des villes n'existent guère. Et seules les grandes réalisations constituées sur la base d'une vision d'ensemble, d'une planification globale, y font exception. Celles-ci sont le fait des souverains, qui n'hésitent pas à tailler dans ce tissu urbain, somme toute peu différent de celui des bourgades des oasis, afin d'élever

Page 53
Sur la grand-place du Meidan-é Shah, la façade asymétrique de la Mosquée de Sheikh Lotfallah, construite entre 1602 et 1616 par Shah Abbas le Grand. Le décalage entre le portail et la coupole témoigne d'un refus de toute monumentalité. On notera l'étonnante discrétion de la couleur de fond beige, en brique naturelle mate, couvrant la coupole et qu'enserrent des rinceaux brillants. La forme très pure de ce dôme ne se retrouvera plus à l'avenir.

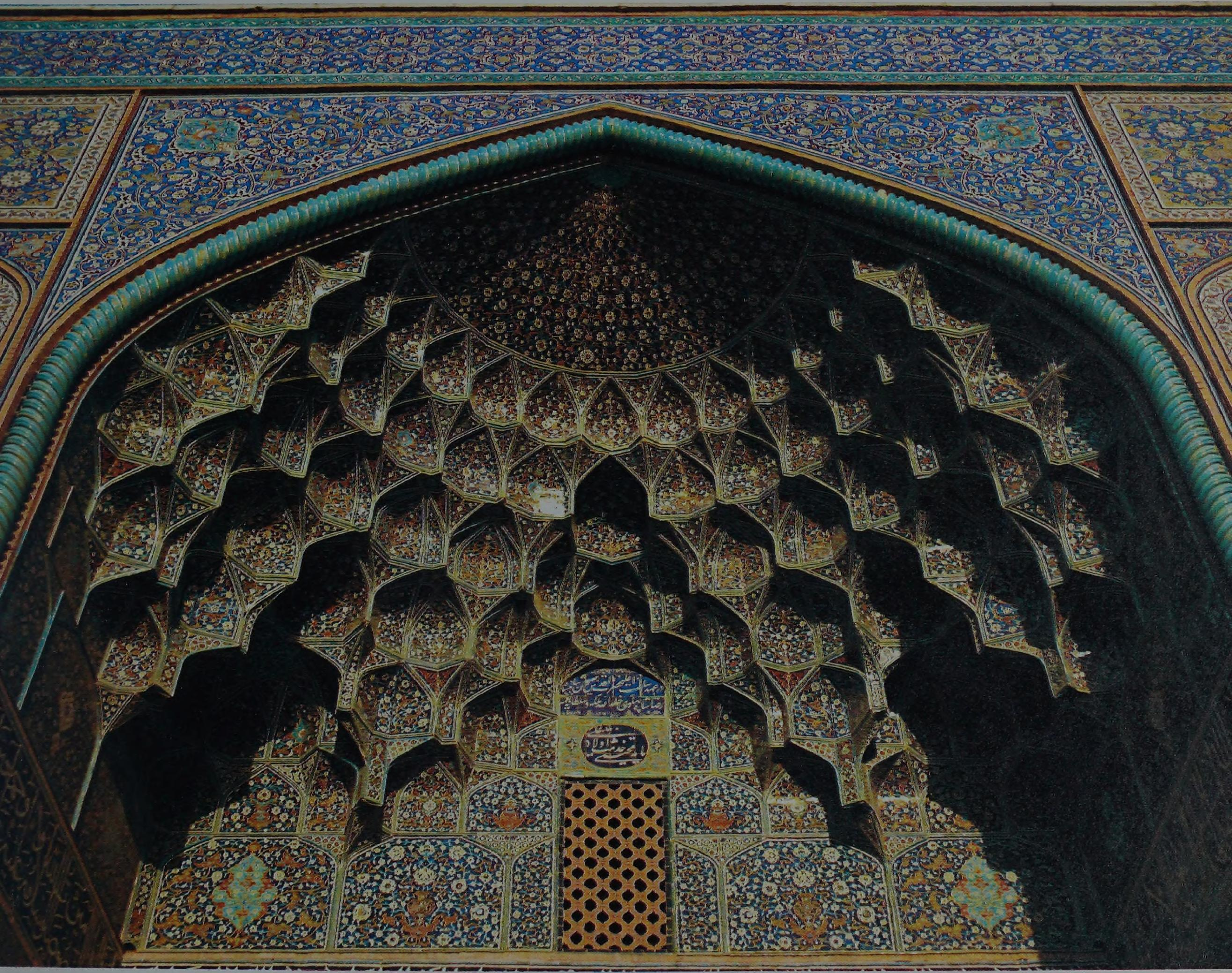
leur cité d'élection au rang de capitale proprement dite, en la dotant d'installations grandioses. Ce tissu est d'ailleurs le fruit d'une croissance organique fondée toujours sur les mêmes éléments: la maison de terre battue, de brique crue ou de pisé, à deux niveaux seulement, avec son jardin clos en courette, entouré de hauts murs. Telle est la cellule de base de l'habitat, dans toutes les agglomérations de la région d'Ispahan, au cœur de la Perse. Et partout, la couverture est réalisée au moyen de toitures plates, en terrasses, souvent accessibles (voir page 84).

Epine dorsale: le bazar

C'est donc cette organisation urbaine préexistante, cette architecture traditionnelle qui est le support des adjonctions que vont apporter les souverains sous forme de places, d'édifices destinés à la collectivité, de mosquées et de bazars, sans omettre les vastes complexes des palais, avec leurs parcs ordonnés autour de canaux rectilignes et de bassins rectangulaires, alimentés par de gracieux jets d'eau.

Certes, cette ville traditionnelle comporte un bazar. Mais il y est, lui aussi, régi par ce tracé aléatoire et libre qui caractérise les ruelles de quartier. Il reste néanmoins l'élément polarisateur de l'organisation urbaine. La longue galerie voutée qui le constitue, où le cheminement des acheteurs et le travail des artisans se déroulent tant à l'ombre de l'ardent soleil d'été qu'à l'abri des blizzards et des crachins d'hiver, détermine en effet une zone de densification de l'habitat. Tout au long de cette artère du négoce et de la vie de l'agglomération, les maisons tendent à prendre toute la place disponible, à empiéter sur les jardins. Ceux-ci disparaissent presque entièrement aux abords du bazar. Mais en même temps que ce bazar attire les diverses corporations, les corps de métiers, les artisans et les marchands qui s'y regroupent en secteurs distincts, selon les professions, il va devoir s'enrichir d'une série d'édifices civils et religieux: caravansérails, hammams (bains publics), mosquées, madrasas (collèges coraniques), etc. D'une part, la fréquence des cinq prières quotidiennes exige que les nombreux fidèles de la communauté n'aient pas de trop grands trajets à parcourir pour se rendre à la mosquée; de l'autre, les marchands qui ravitaillent le bazar

Page 55
Le portail à stalactites marquant l'entrée de la Mosquée de Sheikh Lotfallah. Cette foison de minuscules alvéoles est la transposition décorative des structures seldjoukides dont la Mosquée du Vendredi donnait des exemples éclatants avec les iwâns sud et ouest. La somptuosité du décor de mosaïque garnissant la niche est telle que, à distance, son foisonnement semble recréer un fond uni : la prolixité rejoint ainsi la simplicité.



viennent souvent de fort loin avec leurs caravanes, et doivent trouver une «structure d'accueil» sur place.

Aussi le bazar, au cœur de l'agglomération, constitue-t-il comme une épine dorsale. C'est un organisme qui aspire les diverses fonctions d'une ville. Autour de lui se greffent les bâtiments d'édilité. C'est à ses abords que l'occupation du sol est la plus dense, que la population est la plus nombreuse, que les corps de métiers les plus divers se regroupent. C'est donc lui que tentera d'organiser, de régir avec rigueur le souverain qui désirera structurer sa cité. C'est dans ses environs immédiats que devront se dresser les constructions que concevra l'urbaniste. Enfin, c'est dans son prolongement que l'architecte insérera, dans le tissu préexistant, ses créations volontaires, dont la puissante organisation viendra contraster avec la croissance libre des éléments antérieurs.

L'espace urbain persan

Mais qu'il s'agisse de l'architecture populaire ou des créations savantes (comme on peut les qualifier par analogie avec les termes «musique populaire et musique savante»), il y a un certain nombre de caractéristiques spatiales qui se retrouvent dans l'un et l'autre cas. Ce sont des constantes de la mentalité qui transparaissent dans l'art de bâtir. On retrouve en effet les mêmes types d'espaces dans l'architecture rigoureuse qui est le fait du souverain et dans celle qui naît spontanément sur le sol d'Ispahan, et plus généralement de la Perse centrale. C'est sur ces constantes typiques que nous voudrions nous arrêter maintenant; car elles qualifient une notion de l'espace qui est propre à cet urbanisme. Elles traduisent un style de vie, sous forme d'une structure spatiale à laquelle on n'a peut-être pas accordé jusqu'ici toute la place qu'elle mérite, en ce sens qu'elle permet de comprendre la mentalité dont elle est issue.

Cet aspect fondamental de l'architecture et de l'urbanisme en Perse, c'est la continuité spatiale. On y passe sans cesse d'un espace clos dans un autre, sans qu'il y ait jamais de solution de continuité, c'est-à-dire sans que l'on ait besoin de s'extraire d'un environnement donné: on ne fait qu'emprunter une série de transitions ménagées avec art; car l'édifice s'intègre dans une trame continue. Il ne figure pas comme un monument isolé. Ce n'est pas un bloc erratique posé

Page 57
Le portail d'entrée de la Mosquée de Sheikh Lotfallah. Au sein d'un entourage en carreaux d'émail peint, dits kashis, qui reproduit des motifs typiques de l'époque safavide, mais ne fut réalisé qu'en 1959, se dresse l'iwân à stalactites. Son décor de mosaïque surmonte une plinthe de marbre jaune de Yezd. Il s'agit d'un ensemble d'une finesse ornementale que l'on ne retrouvera guère que dans le portail de la Mosquée du Shah. Toutefois, ce dernier ne revêtira pas le même calme ni la sérénité qui font l'attrait de la première mosquée royale de Shah Abbas.

sur une surface; il est enserré dans le tissu urbain, lequel est parcouru par des lignes de force — les circulations et les bazars; il est polarisé par des centres, des temps forts — les cours des mosquées et les places.

On gomme toute rupture entre les divers éléments en réalisant une masse homogène dans laquelle se fondent les divers noyaux construits. Ainsi des arches, des voûtes surmontent les rues, les ruelles, les venelles qui serpentent comme en souterrain, sous les couvertures et les toitures plates ou les files de coupoles d'un quartier. Ce dernier forme une entité, comme un bloc d'immeubles chez nous, mais où tous les organes sont moins individualisés, mieux assimilés à l'ensemble. On y est toujours à l'intérieur de quelque chose: à l'intérieur de la rue, qui est souvent couverte, à l'intérieur d'une cour de maison, de madrasa, de caravansérail, de mosquée, à l'intérieur d'une place, laquelle est bordée d'un «entourage» continu, comme c'est le cas en Occident pour les trop rares places qui ne sont pas des carrefours: la place des Vosges, à Paris, la Plaza Mayor, à Madrid, la Piazza Navone, à Rome (qu'évoque déjà Pietro Della Valle, voyageur italien qui visite Ispahan dès 1617), par opposition à la Concorde ou à l'Etoile, à Paris...

Car l'architecture de l'Iran safavide n'est jamais composée de monuments, nous l'avons dit, c'est-à-dire d'édifices isolés, mais uniquement d'espaces clos qui rythment la surface construite. L'homogénéité de cette dernière réside essentiellement dans la continuité des toitures. Et cela apparaît à tout observateur qui domine l'ensemble. Les couvertures de brique — qu'il s'agisse de toits plats ou de voûtes de bazars — forment comme un niveau de référence, comme un «sol artificiel», sis à la hauteur du deuxième étage, et qui ressemble, par sa couleur, à la surface d'un désert parsemé de dunes. Sur cette étendue couvrant la ville, on va constater la présence de deux types d'accidents: d'une part les «puits» des jardins clos ainsi que les grands «effondrements» des places; et d'autre part les «éminences» que constituent les coupoles et minarets des édifices publics — mosquées, madrasas, etc. (voir page 17.)

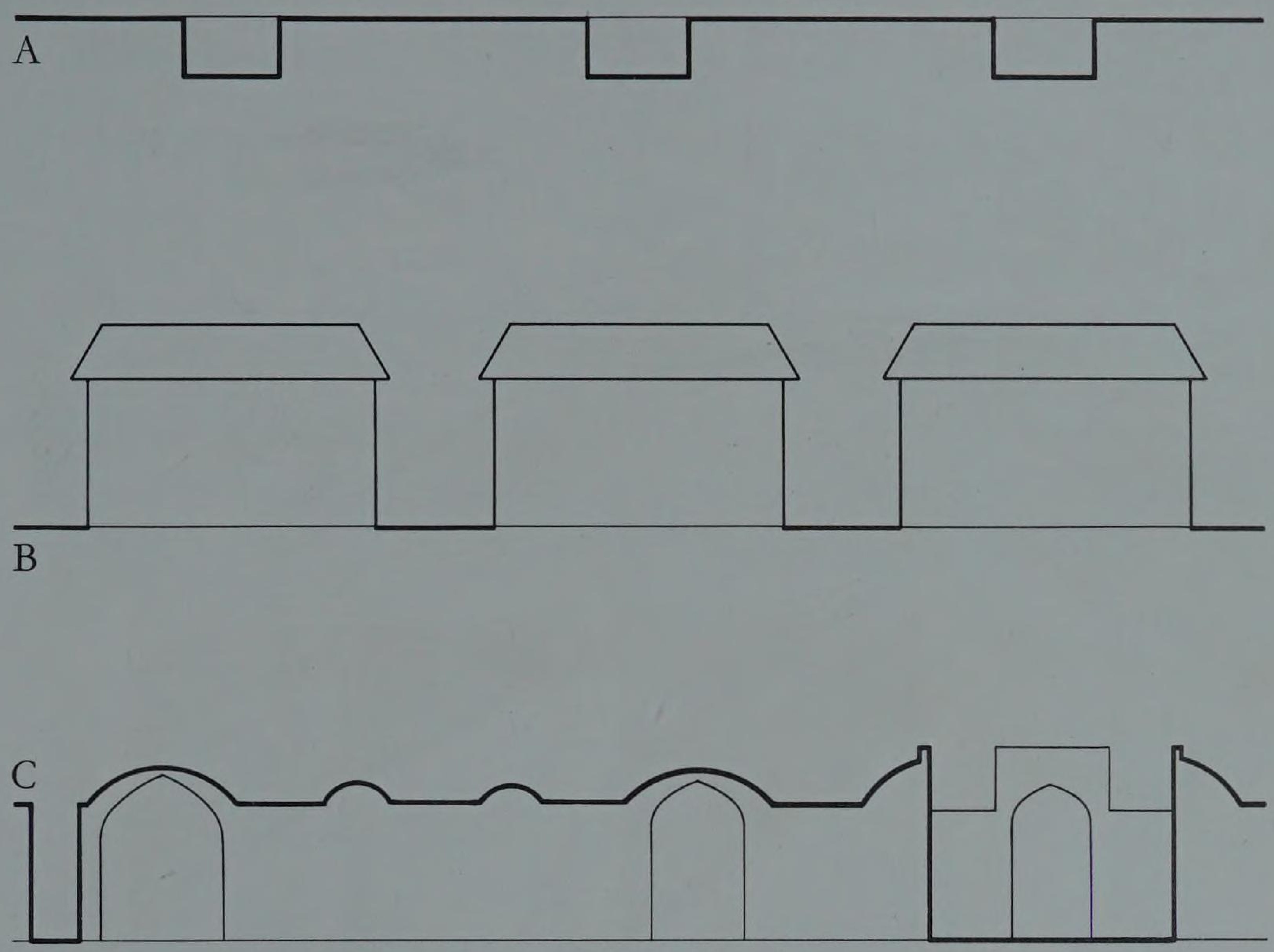
Ces deux seuls types de ruptures qui forment des «trous» et des «bosses» apportent des variations dans l'unité de niveau réalisée par les couvertures de brique crue. Ce niveau des toitures, avec son aspect diversifié et relativement montueux, qui restitue à sa manière la notion de sol, telle que nous l'entendons dans nos villes occiden-

Perception du niveau de référence visuelle :

A dans une cité souterraine (agglomération chinoise) creusée dans le loess

B dans une ville occidentale, où la rue est le repère fondamental

C dans une ville persane, où les toitures forment une continuité dans laquelle la cour de la mosquée s'ouvre comme un puits



tales, est d'ailleurs souvent habité: on y vit sur les terrasses, où l'on vient chercher la fraîche au crépuscule.

La circulation a lieu sous cette couverture de l'agglomération: elle se déroule ou bien en «tunnels» dans les bazars et les venelles couvertes, où bien dans ces sortes de «gorges» que sont les rues ou coulent les canaux d'irrigation qui font également office d'égouts.

Et parmi les «bosses», outre les énormes coupoles des mosquées, il faut mentionner aussi les accents plastiques que forment les ramures des grands arbres: platanes surtout, mais aussi peupliers et trembles, plantés dans les jardins, les cours des madrasas, autour des places ou le long des ruelles, en bordure des ruisseaux ou des avenues d'apparat rectilignes, créées par les souverains.

Si l'on pense maintenant à une ville occidentale, par opposition à cette image quelque peu surprenante de la ville persane, on devra tout d'abord situer le niveau de référence: ici, c'est indubitablement le sol, sur lequel s'élèvent les maisons qui forment des îlots, qu'elles soient isolées ou mitoyennes. Ce niveau du sol peut se resserrer dans les ruelles ou s'étaler largement dans les avenues ou sur les places. Il représente le plan naturel sur lequel les édifices sont comme posés. Les maisons y sont en relief: elles dressent vers l'extérieur des façades plus ou moins imposantes...

Page 60

Le tambour de la coupole couvrant la Mosquée de Lotfallah présente des panneaux qui alternent avec les seize fenêtres éclairant la salle du sanctuaire (voir pages 63 et 65). La surface de ces panneaux est divisée en deux registres, que surmonte un bandeau épigraphique faisant le tour du dôme. Une inscription en grand coufique stylisé présente, dans la zone médiane, une invocation signifiant : « O Allah ! »

Page 62

Détail d'une étoile à monogramme inscrit, décorant un panneau du tambour supportant la coupole de la Mosquée de Sheikh Lotfallah (voir page 60). Les briques à tranche vernissée, disposées selon une savante composition géométrique, transcrivent en caractères coufiques les noms schématisés d'Allah, d'Ali et de Mohammed. La stylisation est si poussée que même les Persans ont peine à en retrouver la clé : l'écriture se mue en décor abstrait.

Page 63

Détail d'une des seize fenêtres de la coupole surmontant la Mosquée de Sheikh Lotfallah. Le décor à claustra finement ajourés est revêtu de mosaïque polychrome. Cette sorte de grillage de brique était nécessaire pour « camoufler » l'épaisseur du tambour. En effet, la couverture comporte une double coque, selon une formule usuelle dans l'architecture persane depuis le Mausolée d'Uldjaïtu à Sultanieh (début du XIVe siècle).

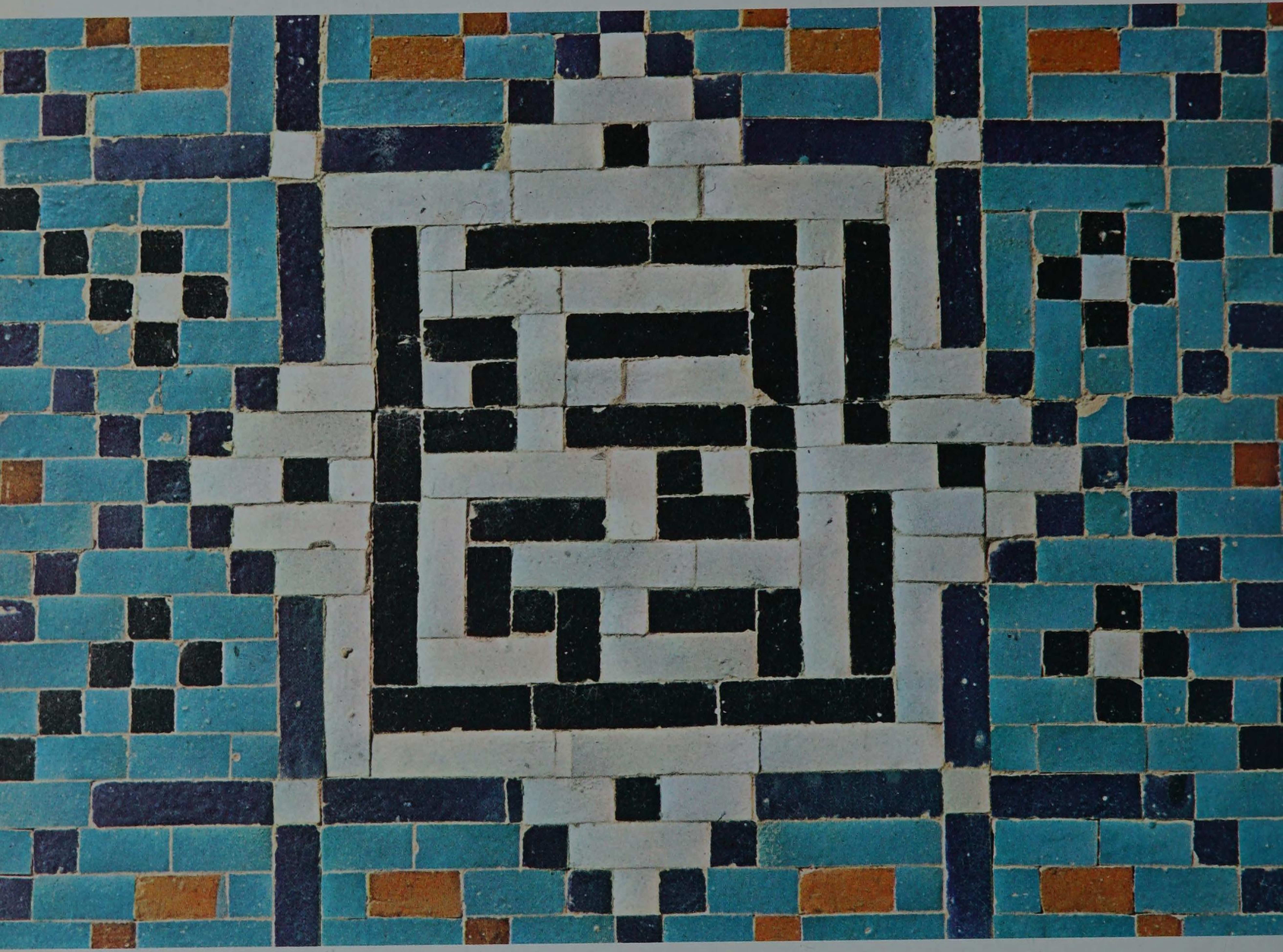
Hormis quelques trémies modernes, donnant accès à des garages souterrains, ou des croisées d'autoroutes urbaines, aucune ouverture ne vient former des «puits» ou des «effondrements» dans ce niveau fondamental.

D'emblée, on constate donc l'originalité de la cité persane: elle se développe sur trois niveaux distincts. Celui qui prime est situé à la hauteur des toitures plates, et il occulte le sol dans sa plus grande majorité; au-dessous se trouve celui des circulations et places, qui forme ici et là comme des trous dans le tissu urbain; enfin celui des «éminences» qui crèvent le plafond général.

Le tissu urbain est donc directement l'inverse en Perse de ce qu'il est en Occident: ce sont les vides (cours, places) qui forment des îles, et non les pleins des édifices. A notre connaissance, un seul ouvrage a su insister judicieusement sur cette particularité de l'espace persan, en faisant intervenir une utile distinction entre espace positif et espace négatif. Mais il se trouve que cette étude («The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture») est précisément l'œuvre de deux Iraniens: Nader Ardalan et Laleh Bakhtiar, qui ont approfondi avec un exceptionnel sens de la synthèse les fondements de l'architecture en Perse.

Perception spatiale

C'est précisément de là que découle une conséquence essentielle: hormis sur cour ou le long des places, les maisons et édifices de la Perse ne présentent pas de façade, ainsi que l'avait déjà relevé Pascal Coste. On ne peut tourner autour d'un bâtiment (excepté, évidemment, les pavillons royaux disséminés dans des parcs). Même lorsqu'il s'agit d'une création de prestige comme la Mosquée du Shah, à Ispahan, par exemple, on ne découvre jamais une série de façades isolant la construction de son environnement, et en faisant un monument, au sens où nous l'entendons. L'édifice, si important soit-il, n'hésite pas à s'intégrer dans le contexte urbain. Il ne s'affirme pas comme une entité indépendante. Il se fond dans la masse. Dans la Mosquée du Shah, précisément, un seul côté s'offre à la vue: celui qui donne sur le Meidan-é Shah, mais il ne constitue alors qu'un accent intégré dans l'un des côtés de la place (voir page 90). De plus, cette «façade» n'accentue nullement la «monumentalité»



puisqu'elle n'a pour mission que de masquer l'absence de symétrie de l'édifice, à l'extrémité d'une place qui est elle-même totalement symétrique. Par rapport à l'axialité rigoureuse du portail, dominé par deux minarets, on constate plutôt que la mosquée, prise pour elle-même, est volontairement désaxée sur la droite grâce à l'accent dominant de la coupole. La même constatation peut être faite en ce qui concerne le portail de la Mosquée de Sheikh Lotfallah: là également, derrière une entrée symétrique, s'élève une coupole déjetée sur la droite; pourtant, quand bien même on aurait voulu respecter les impératifs de l'orientation vers La Mecque, qui oblige à modifier l'axe de l'édifice par rapport à celui de la place, il aurait été possible de disposer la coupole exactement dans l'alignement du portail. Si les architectes persans ne l'ont pas fait, c'est qu'ils redoutaient probablement l'aspect sommaire de la simple symétrie, et qu'ils préféraient faire jouer une accentuation asymétrique dans un contexte résolument axial... (voir page 53).

On le voit, le caractère de l'urbanisme persan est bien différent de celui auquel nous sommes habitués. C'est là une conception de l'espace très caractéristique. Pour celui qui perçoit un tel urbanisme, la continuité spatiale est une expérience d'un intérêt considérable. La succession des impressions y est révélatrice. Le visiteur qui ne cesse d'être «dans quelque chose» passe de perception en perception, étant ici enveloppé par la chaleureuse atmosphère du bazar, où ne filtre qu'une lumière tamisée, puis franchissant un seuil, voyant éclater l'espace en une vaste cour, où tombe un jour éblouissant que filtrent parfois les hautes frondaisons des arbres, puis s'engageant dans une étroite ruelle ombreuse, mais à ciel ouvert, et enfin se retrouvant sur le seuil de la grande place du Meidan-é Shah, bordée d'arbres et de canaux, et dont il devra traverser l'immensité «désertique».

Les proportions de cette place — qui joue également le rôle de bazar — semblent démesurées par rapport aux dimensions intimes de l'ensemble du contexte urbain. Alentour, les édifices officiels sont disposés comme des accents. Ils rompent la monotonie des deux étages d'arcades qui bordent le quadrilatère, mais bénéficient aussi de l'effet de recul grâce auquel ils parviennent à prendre de la hauteur. Ils s'y intègrent pourtant, même si l'entourage de la place connaît des renfoncements, des exhaussements qui marquent les points de tension (voir pages 22-23).

Page 65
L'admirable coupole de la Mosquée de Sheikh Lotfallah. Couvrant une salle de plan carré mesurant 19 m. de côté, par l'intermédiaire de quatre trompes lisses, dont l'arc est bordé d'un tore spiralé couleur turquoise, cette coupole est éclairée par seize fenêtres à claire-voie finement ajourées. Au-dessus du tambour, la couverture proprement dite présente un motif en résille qui se resserre vers le centre, dont la complexité est sans analogue.

C'est ce rythme, cette pulsion spatiale, qui fait le charme d'une telle ville. Elle se vit comme une aventure. Elle envoûte par ses constants effets de diastole et de systole, d'accélération et de ralentissement, de volumes resserrés, et qui explosent littéralement, de ténèbres et d'éblouissements. La gamme sur laquelle peut jouer l'urbaniste est infiniment plus large, plus variée ici que dans un complexe urbain occidental, même si les ruptures d'échelle sont moindres en hauteur, puisque la quasi-totalité des habitations ne dépasse pas deux étages, et que le cheminement des bazars est toujours conçu selon le même principe, fondé sur des ramifications analogues à celles d'un végétal, et qui créent sans cesse de nouvelles surprises. Au lieu du seul niveau de référence qu'offre le sol sur lequel se dressent les édifices en Occident, ce sol qui ne peut que s'étaler ou se resserrer dans les rues et places, l'urbanisme de la Perse apporte des possibilités de variations considérables grâce à ses divers niveaux qui permettent des effets inattendus et des contrastes prodigieux. Quoi de commun, en effet, entre la cohue des bazars plongés dans l'obscurité et totalement enclos sur eux-mêmes, et ce monde libéré qui s'ouvre sur les toitures, où l'on jouit de l'impression apaisante que procurent la brise vespérale bruissant dans les feuillages des grands arbres proches et l'immensité étoilée de la voûte céleste ?

Chapitre III

Structure et espace de la mosquée persane

La mosquée à cour

Il nous faut maintenant passer à l'étude de la mosquée de type persan proprement dit. C'est une mosquée à cour, laquelle est bordée d'arcades formant en quelque sorte quatre façades «internes», c'est-à-dire qui regardent vers le centre. Au milieu de chacune de ces façades sur cour s'élève un iwân. L'iwân, quant à lui, peut se définir comme une grande niche, voûtée d'une demi-coupole, et qui donne accès à une salle. Il forme ainsi un espace intermédiaire qui n'est «ni dehors ni dedans», et qu'affectionnent particulièrement les Persans. L'iwân est couvert sans être fermé. Il constitue l'articulation plastique essentielle de l'édifice.

C'est dans cet univers particulier de la mosquée persane que va éclore le revêtement de faïence. En effet, le décor polychrome s'applique essentiellement à ce type de construction propre au monde de l'Iran, et dont Ispahan réunit les exemples les plus éclatants.

En réalité, il n'est nullement possible de nous pencher sur la céramique habillant l'architecture sans avoir analysé au préalable les édifices qu'elle pare. Cela seul permet de comprendre la fonction de cette faïence.

Comme dans tous les grands arts, le décor n'est pas uniquement une adjonction qu'un artiste vient «coller» sur une structure préexistante. Il y a synthèse des arts, et seule une association rigoureuse entre les divers modes d'expression plastique contribue à une

création homogène. A ce propos, nous verrons que les mosaïques ou les carreaux de céramique des mosquées de la Perse sont aussi importants que la structure même de l'architecture: la peau d'un être vivant joue un rôle irremplaçable, au même titre que son ossature ou sa musculature.

Ce revêtement n'est pas un «vêtement» qui pourrait être absent sans modifier considérablement la signification de l'œuvre. La polychromie est au contraire une partie intégrante du tout; elle lui confère sa pleine réalité, en ce sens qu'elle joue un rôle fonctionnel aux yeux de ses créateurs.

C'est pourquoi il est normal de procéder à cette analyse spatiale, grâce à laquelle nous pourrons saisir la mission conférée au décor polychrome. Elle seule permettra de déterminer les raisons auxquelles obéit la localisation de l'ornementation, de saisir les règles précises auxquelles elle se conforme et de comprendre en quoi la faïence apporte des déterminatifs d'une importance capitale pour la lecture de l'édifice.

Un plan original

Le plan de la mosquée à cour a déjà fait l'objet de nombreuses études, en particulier en ce qui concerne ses origines préislamiques. Toute une série d'auteurs éminents — Pope, Sarre, Godard — ont démontré que l'iwân de la mosquée persane dérivait des grands iwâns de l'architecture sassanide, des salles du trône de Firouzabad, de Sarvistan ou de Ctésiphon. C'est pourquoi nous ne reviendrons pas sur les étapes de la formation de cette cour à plusieurs iwâns, dont la formule se cristallise en une solution quasiment immuable avec la Mosquée du Vendredi à Ispahan, vers le XII[e] siècle de notre ère.

Qu'il nous suffise de rappeler les grands principes régissant cette structure totalement originale de la Perse, qui se constitue à l'époque des Seldjoukides, et se perpétuera désormais sans modification jusqu'au XVIII[e] siècle, soit pendant plus d'un demi-millénaire.

Autour d'une cour carrée ou rectangulaire, quatre iwâns sont disposés axialement, et se font face deux à deux. L'iwân principal est celui qui donne accès à la salle de prière voûtée d'une coupole, et où se trouve le mihrab; ce dernier est une petite niche disposée

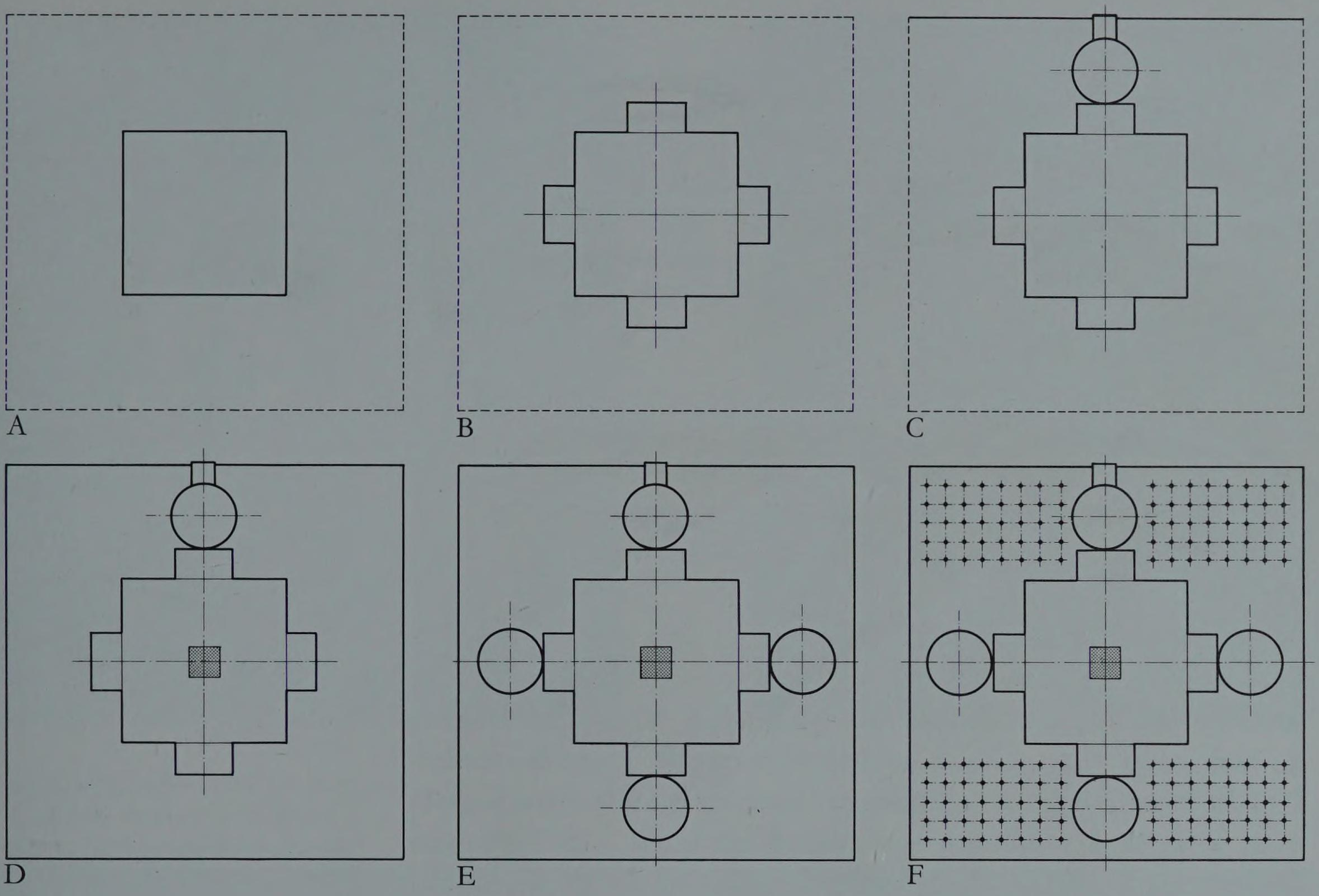
Page 68
D'une richesse prodigieuse, l'ornementation du mihrab, entièrement traité en mosaïque de faïence d'un bleu profond, fait place, sur les parois planes de l'édifice, à des carreaux peints, ou kashis. Des arabesques de couleur alternent avec de grands bandeaux épigraphiques qui bordent aussi bien le mihrab et les arcades que les trompes, et font même le tour du tambour, sous les fenêtres. Cet espace, l'un des plus homogènes de l'architecture persane, est l'œuvre de l'architecte Muhammad Riza ibn Ustad, d'Ispahan, et fut conçu comme oratoire de Shah Abbas.

dans le mur de la kibla, laquelle est toujours orientée perpendiculairement à la direction de La Mecque.

Telle est la structure de base de la mosquée persane. Cette structure implique une série de conséquences plastiques qu'il faut brièvement énumérer: la cour est donc l'élément central de l'édifice, à partir duquel s'articulent les diverses parties de la construction. Elle est bordée d'arcades qui en font le tour sur un ou deux étages. Ces arcades sont interrompues par la présence, sur les quatre axes, des iwâns qui sont entourés d'un large encadrement plat dans lequel la vaste niche, couverte d'une demi-coupole, s'ouvre en faisant face au centre de la cour. Ces iwâns forment donc comme de grandes conques opposées par paires. A la surface du sol, la zone que surmonte le voûtement des iwâns présente un décrochement par rapport à l'alignement des arcades bordant la cour. Ces quatre décrochements, en retrait sur les façades, et que déterminent les quatre iwâns, constituent une structure cruciforme qui polarise le quadrilatère sur ses axes. Au centre de la cour se trouve en outre un bassin destiné aux ablutions rituelles, qui est constamment alimenté d'eau fraîche.

Au temps ou Pascal Coste exécuta ses relevés (1840), ce bassin s'ouvrait au-dessous du niveau du pavage de la cour de la Mosquée du Shah. Aujourd'flui, il est limité par une bordure légèrement en relief, et comme il est toujours rempli à ras bord, le trop-plein s'écoule en franchissant les lèvres de la vasque, pour être recueilli dans une rigole qui en fait le tour. Quelle que soit la solution originelle, le niveau du bassin est toujours très proche de celui de la cour. Il s'ensuit que ce bassin, qui occupe le centre géométrique de l'édifice, est un véritable miroir d'eau. Outre sa fonction rituelle pour les ablutions prescrites par le Coran, il forme donc une surface réfléchissante dans laquelle se mirent les iwâns de la mosquée. Nous verrons que cette particularité est essentielle pour l'interprétation plastique de l'édifice.

A partir de la cour centrale, autour de laquelle est construite la mosquée persane, se constituent des espaces réservés à la prière. Nous avons mentionné la présence, sur l'axe orienté vers La Mecque — grosso modo vers le sud — d'une salle voûtée d'une coupole, dans le mur méridional de laquelle se trouve le mihrab. Ce dernier ressemble à un minuscule iwân. C'est en quelque sorte une porte symbolique, sans ouverture, destinée à suggérer la direction

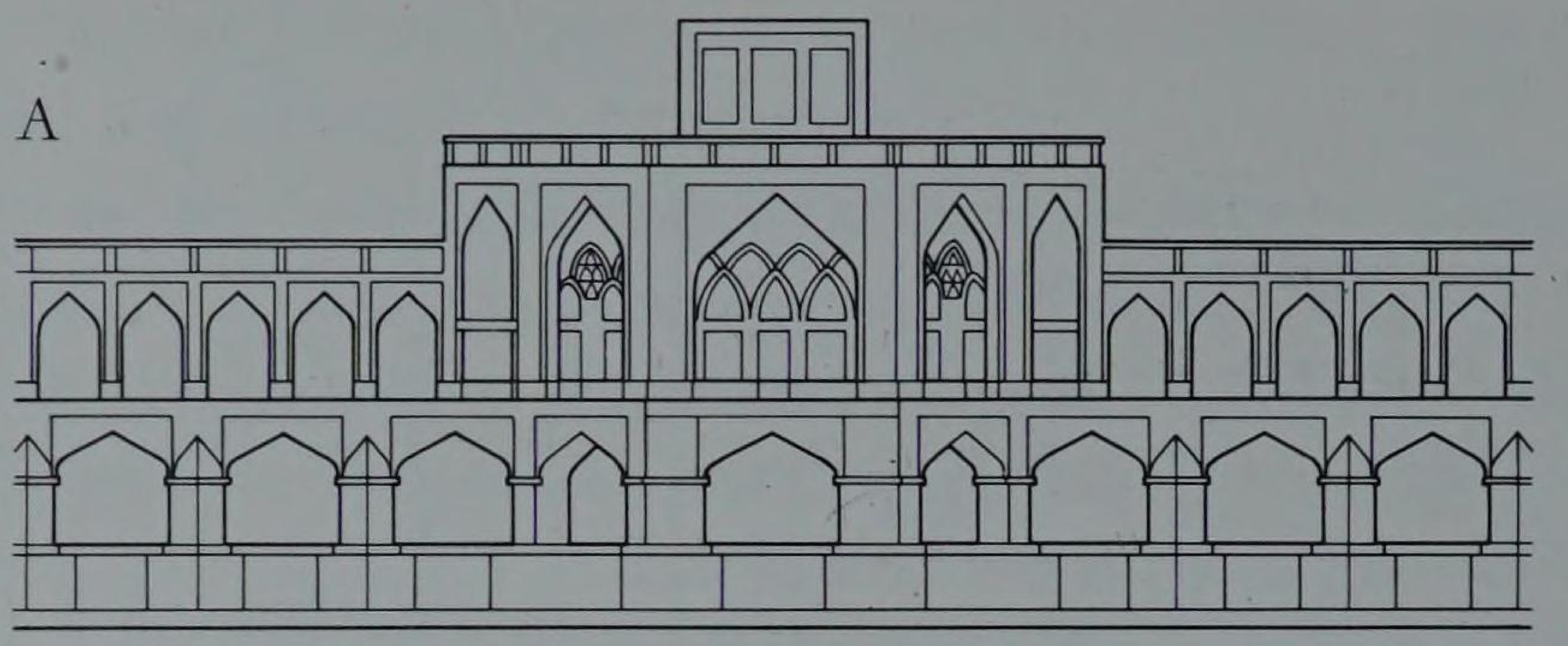


Les diverses phases de la constitution de l'espace dans la mosquée à cour à quatre iwâns, de type persan :
A emplacement de la cour
B le plan cruciforme à quatre iwâns
C adjonction de la salle de prière à coupole et du mihrab
D adjonction du bassin central aux ablutions
E adjonction des trois salles secondaires derrière les iwâns
F adjonction des salles hypostyles flanquant la salle de prière et la coupole nord

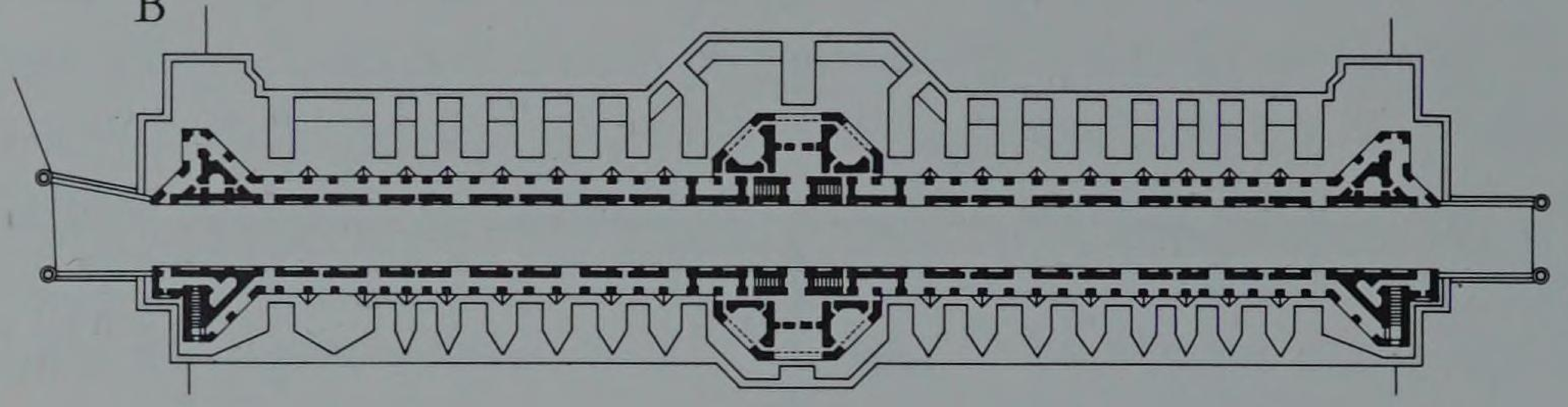
que prend la prière. Mais il s'agit peut-être de la lointaine transposition de l'élément représenté par le chœur dans les églises paléochrétiennes: en Egypte, les églises coptes, par exemple, s'achèvent par une petite abside, surmontée d'une voûte en cul-de-four qui marquait le saint des saints...

De part et d'autre de la salle de prière de la mosquée, on trouve en outre de véritables salles hypostyles qui sont héritées de la tradition de la mosquée arabe classique. A l'origine, ces salles hypostyles sur piliers ou sur colonnes ont revêtu une importance considérable dans la naissance même du concept de mosquée; mais leur rôle va régresser dans les édifices construits selon la formule persane, où la salle de prière proprement dite est voûtée d'une coupole. Dans la Mosquée du Vendredi, en revanche, destinée en principe à recevoir la population de l'agglomération entière, puisque c'est le lieu de prière par excellence (Djuma ou Djomé veut dire «jour de la réunion», c'est-à-dire «vendredi») de la communauté musulmane,

A



B



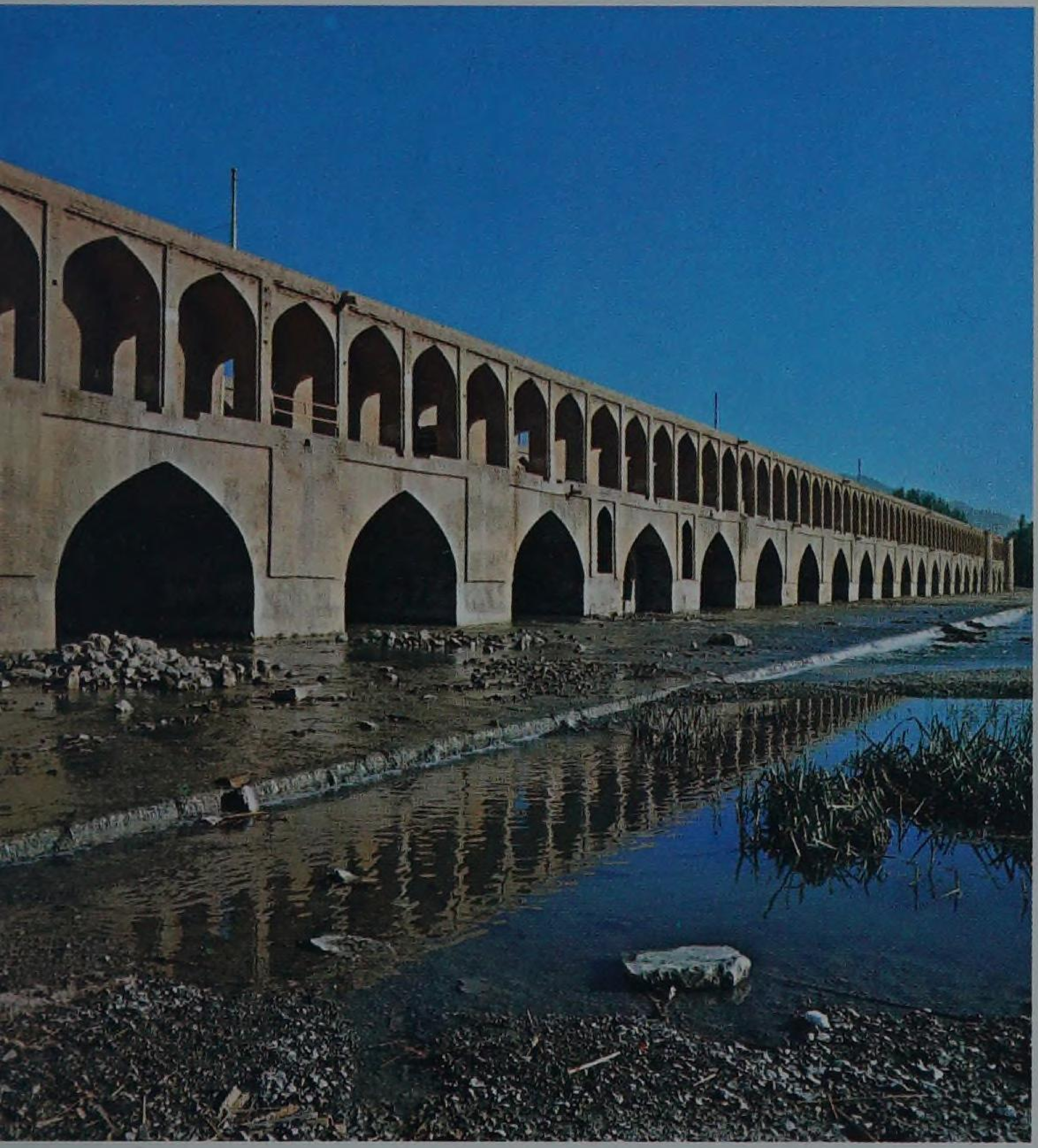
Pont de Khadjou :
A Elévation de la partie centrale
Echelle : 1/450
B Plan du niveau supérieur
Echelle : 1/1200

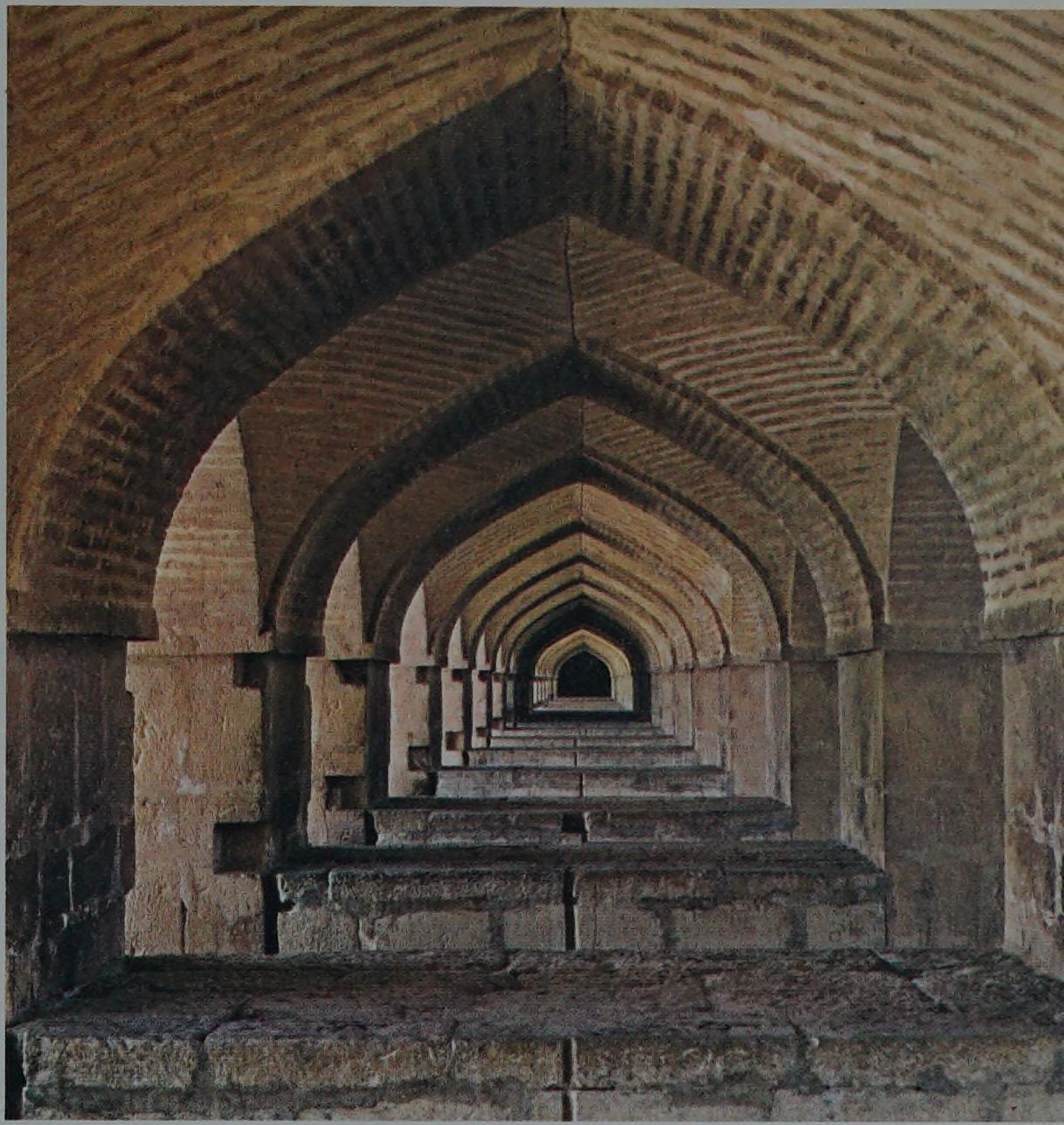
on trouve des hypostyles à l'est et à l'ouest de la salle de prière située au sud de la cour; elles contribuent à élargir considérablement l'espace en prolongeant latéralement le mur de la kibla, dans laquelle vont s'ouvrir des mihrabs secondaires; en outre, ces hypostyles connaîtront une véritable réduplication, par symétrie, de part et d'autre de l'iwân nord. On abandonne donc totalement la formule de base de la salle hypostyle propre à la mosquée arabe classique (Damas, Cordoue, Kairouan, Samarra, Ibn Touloun), en rompant avec la tradition qui veut que la cour soit entourée simplement d'un portique sur trois côtés, alors que le quatrième côté, orienté vers La Mecque, est réservé à la salle de prière. De plus, ce dédoublement de la salle de prière aura une conséquence révélatrice: pour les fidèles qui prient dans l'iwân nord et dans les deux hypostyles qui le flanquent, c'est l'iwân sud qui, à grande échelle, constitue l'image même de la niche du mihrab. Cette fonction secondaire, mais capitale, de l'iwân principal, va contribuer à enrichir la symbolique attachée à la notion d'iwân...

La Perse, en dédoublant au nord la salle hypostyle, opère donc une révolution importante. Cette révolution tient essentiellement à la symétrie que fait naître la croisée des axes dans la cour de la mosquée. D'ailleurs, cette formule cruciforme régira dorénavant toute la perception de l'espace persan.

Page 73

Les ponts de la cité d'Ispahan, qui enjambent le cours du Zayandeh-Roud. En haut à gauche, le pont Allahverdi Khan, dit aussi pont aux Trente-trois arches, construit par Shah Abbas Ier. Il mesure 295 m. de longueur et son tablier, divisé en trois voies, est large de 13,75 m. La voie centrale est réservée aux charrois, alors que les deux passages latéraux, sous arcades, sont destinés aux piétons. En haut à droite et en bas, le pont-barrage de Khadjou, construit par Shah Abbas II. Cet ouvrage s'élève sur un socle de pierre qui permet le fonctionnement de vannes contrôlant le débit de la rivière pour l'approvisionnement en eau de la capitale et de ses jardins. Les arcades des deux étages sont décorées de motifs de faïence colorée. Des pavillons en demi-octogones renforcent la structure au centre et aux extrémités.



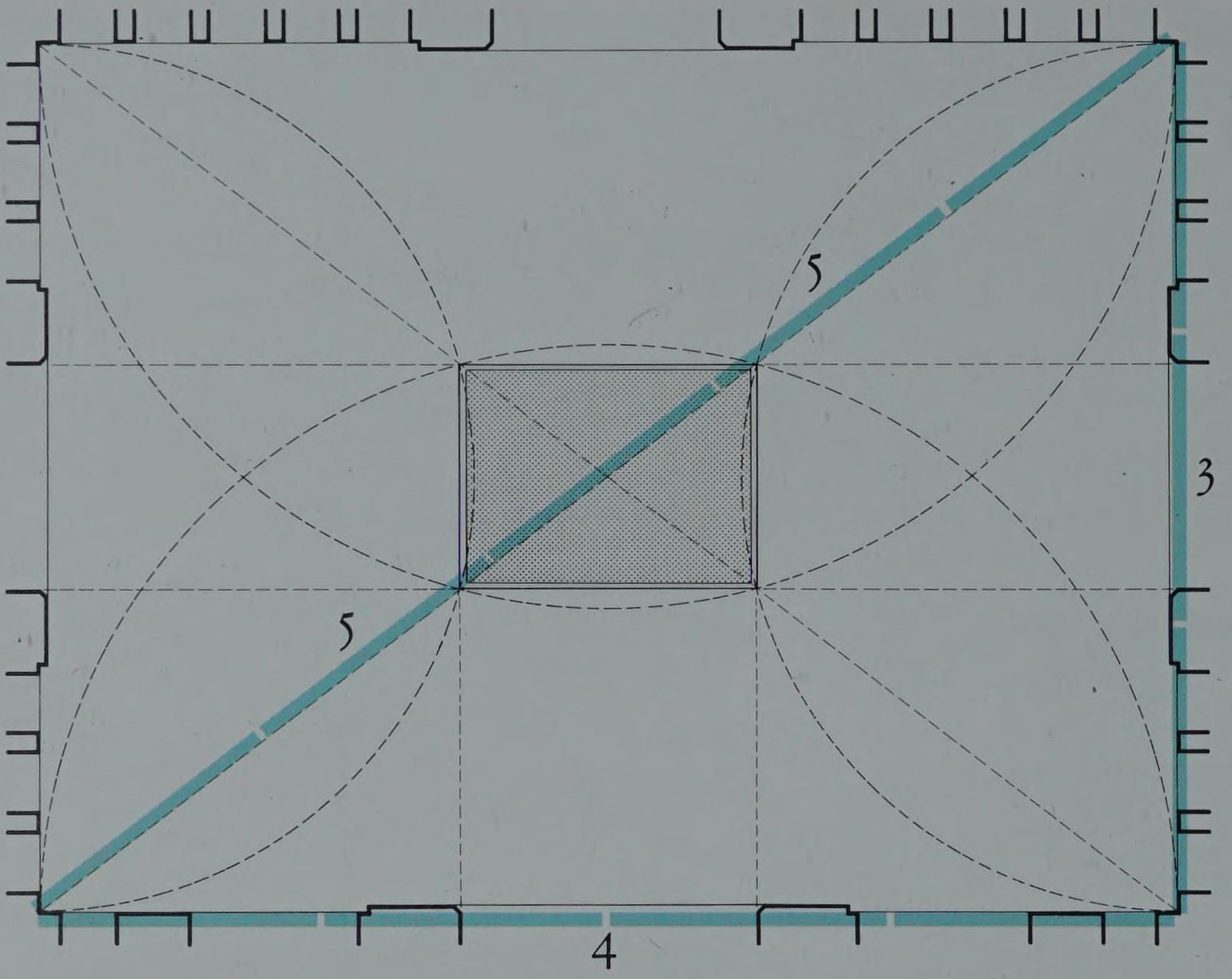


Contrairement à l'espace arabe des mosquées hypostyles, qui n'est pas directionnel et dans lequel le foisonnement des vues «en coulisse», à travers la forêt des fûts, fait naître un type d'architecture destiné à suggérer l'infini, le monde illimité, l'espace de la Perse est donc régi par une double axialité rigoureuse. Celle-ci confère une stricte orthogonalité à tout l'édifice. La mosquée persane est soumise à cette croisée de deux axes qui influe sur l'ensemble de la structure construite. Cette formule se retrouve à tous les niveaux de la réalisation, à toutes les échelles de l'observation, dans tous les types d'espaces qui constituent la mosquée.

A titre d'exemple, revenons à cette cour centrale, cruciforme, qui joue un rôle dominant dans la mosquée persane. C'est un espace si important qu'il n'est guère possible de le concevoir comme une simple «cour». En réalité, il ne s'agit pas d'un vestibule à ciel ouvert, d'une sorte d'atrium, à la manière paléo-chrétienne, qui ne ferait que précéder la salle de prière. Au contraire, il semble bien, ainsi que le démontre la très riche ornementation de faïence dont est revêtue cette cour, que nous soyons ici au cœur même de l'édifice, à sa source, comme si tout s'organisait à partir de cette zone centrale. La cour de la mosquée persane est donc plus qu'un «narthex» ouvert sur le ciel: c'est un espace, somptueusement paré, destiné à mettre le croyant en relation avec la divinité. D'où cette vaste ouverture sur l'univers céleste qui aspire littéralement le fidèle et, tout à la fois, semble recouvrir la cour de son dôme d'azur. Car il s'agit bien d'un lieu à caractère cosmique, qu'il faut considérer comme une «salle» dont la voûte céleste elle-même forme la coupole.

Cette interprétation est d'ailleurs exprimée dans une toute récente étude intitulée «Mosquées», par Mme Ulya Vogt-Göknil, qui écrit, dans le chapitre très riche qu'elle consacre à la «Mosquée-cour à quatre iwâns» de la Perse: «La cour de la mosquée persane est simultanément un espace externe et interne. C'est un espace intérieur dont la couverture, ou la coupole, serait la voûte céleste elle-même.» Nous nous faisons un plaisir de signaler ici combien nous devons aux pénétrantes analyses de cet auteur d'origine turque, pour tout ce qui a trait à l'interprétation de l'espace de la mosquée et au rôle des différents éléments qui le constituent: cour, iwâns, bassin, etc.

Page 75
L'iwân formant salle du trône dans le pavillon de Tchehel Sotun, ou Palais des Quarante Colonnes (vingt fûts se mirant dans un bassin!). Cet iwân est entièrement tapissé de miroirs qui remplacent les faïences polychromes de l'architecture religieuse persane. Les stalactites et alvéoles sont transposés en bois, et enserrent des facettes miroitantes qui ont pour mission de créer autour du Shah un cadre d'un faste exceptionnel. Cet édifice d'apparat, destiné aux réceptions officielles, date vraisemblablement de 1647, sous le règne de Shah Abbas II.

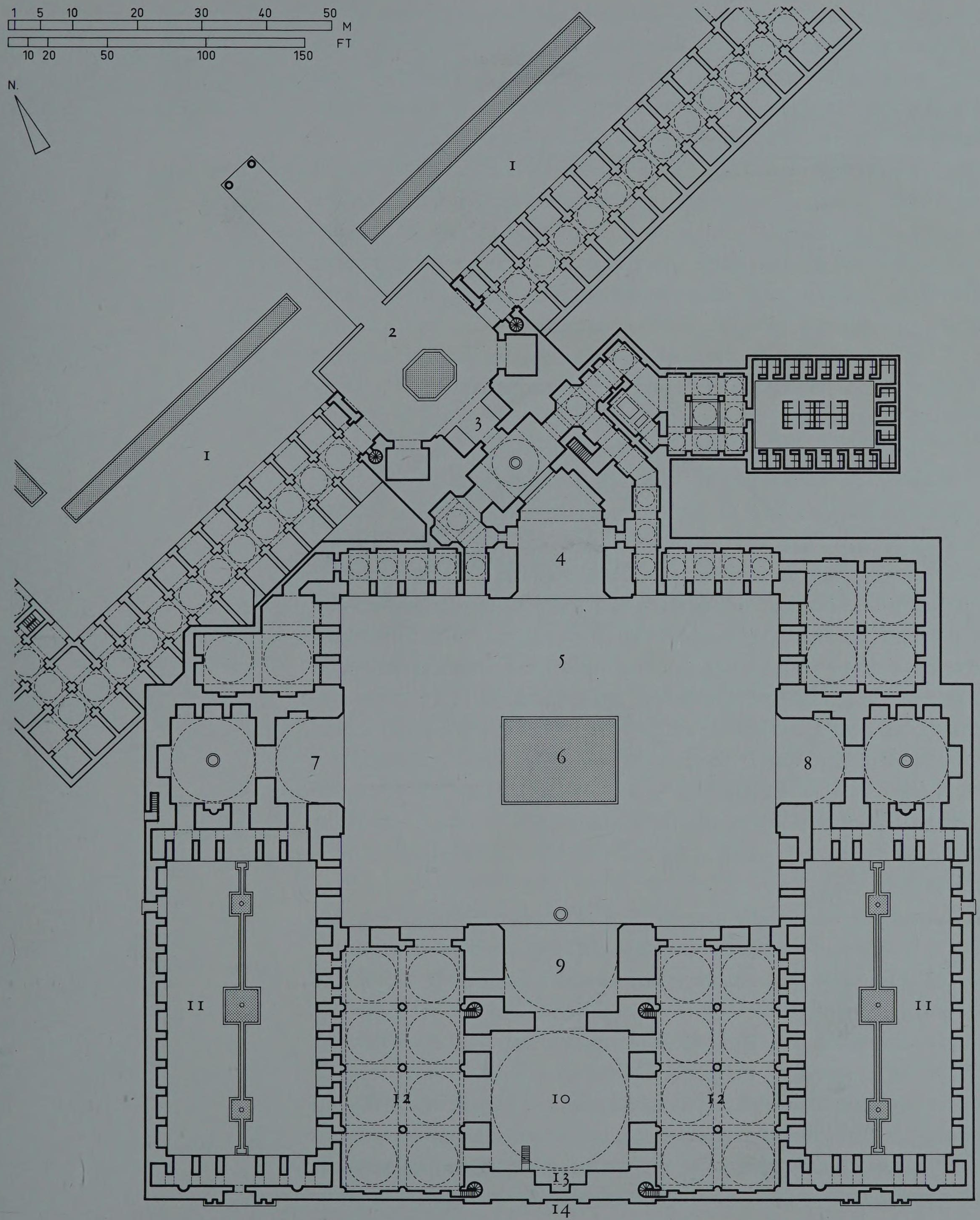


Tracé du plan de la cour centrale de la Mosquée du Shah :
A l'intersection des demi-cercles issus de chaque façade sur cour coïncide avec les diagonales et marque les angles du bassin central
B les proportions du rectangle de Pythagore qui a pour côtés 3 et 4, alors que la diagonale est 5

Ajoutons que dans cette perspective qui conçoit la voûte céleste comme la coupole couvrant l'espace de la cour dans la mosquée persane, on peut considérer les quatre iwâns comme les quatre contrebutements de cette coupole infinie. En effet, ils sont alors disposés exactement de la même manière que le sont les demi-coupoles dans certaines grandes mosquées ottomanes. On comparera en particulier cette structure qui, en Iran, complète l'architecture réelle par une couverture imaginaire, à celle, toute matérielle en revanche, de la Mosquée Bleue, ou Mosquée de Sultan Ahmet, édifiée à Istanbul entre 1609 et 1616 (c'est-à-dire qu'elle est achevée lorsque commencent les travaux de la Mosquée du Shah) avec ses quatre demi-coupoles contrebutant la vaste coupole centrale...

C'est là que nous retrouvons la fonction essentielle de miroir que possède le bassin sis au centre de cette «cour-salle» cruciforme: en effet, l'observateur qui se trouve au bord du bassin y voit se refléter tant les arcades entourant la cour, et le grand encadrement des iwâns, que la voûte céleste elle-même. L'espace prend alors une signification toute nouvelle. La mosquée polarisée par la double axialité du plan cruciforme présente subitement un axe vertical, passant par le centre du bassin et reliant la terre au ciel par la nappe des eaux

Plan de la Mosquée du Shah. Echelle : 1/800.
1 Meidan-é Shah, ou Place royale, bordée de boutiques
2 Entrée de la Mosquée
3 Portail à stalactites
4 Iwân nord
5 Cour à quatre iwâns
6 Bassin central
7 Iwân ouest
8 Iwân est
9 Iwân sud
10 Salle de prière
11 Madrasas
12 Salles hypostyles
13 Mihrab
14 Mur de la kibla



1 5 10 20 30 40 50
M
FT
10 20 50 100 150
N.
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

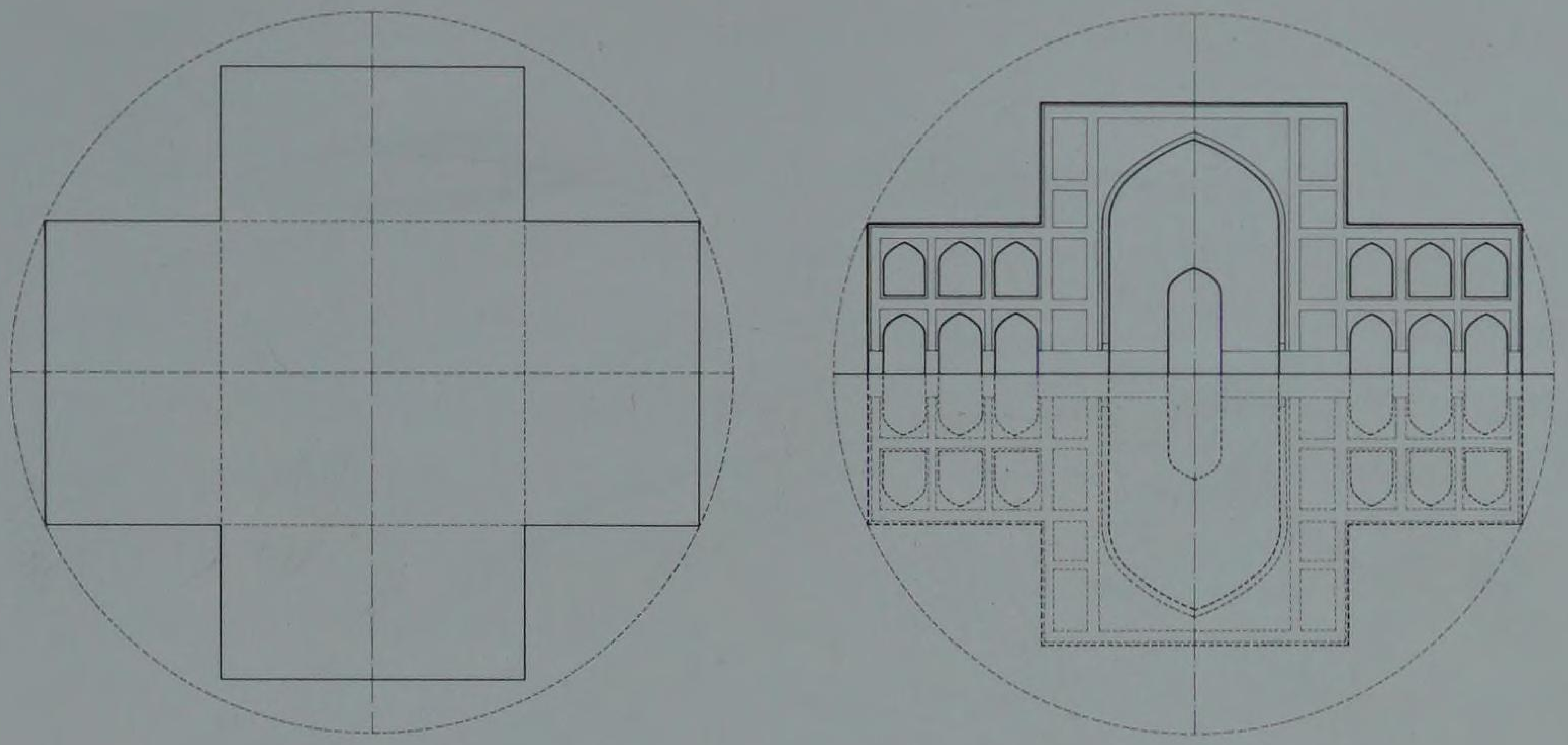
«immémoriales et originelles», des eaux de la purification et de l'innocence. Outre les quatre directions cardinales, s'ajoutent alors celles plongeant vers le nadir ou s'élevant vers le zénith — deux termes d'origine arabe, qui par là même témoignent de l'importance de cet axe vertical dans la perception de l'espace islamique.

L'observateur ne peut accéder au centre de la cour, que le bassin central lui interdit. Il ne peut fouler ce foyer d'où émanent les six directions fondamentales. Mais en se plaçant lui-même sur l'un des axes de la cour, il remarquera que l'iwân et son reflet sur la surface miroitante forment une nouvelle image cruciforme, située, cette fois-ci, non plus en plan, mais à la verticale.

Expliquons-nous, en prenant pour exemple la planche en page 113 qui représente l'iwân occidental de la Mosquée du Shah se réfléchissant dans le bassin: l'élément vertical de la croix est formé par l'iwân lui-même prolongé par son reflet, alors que le bras horizontal de la croix, de même largeur, est clairement dessiné par les deux volées d'arcades latérales se déployant sur deux étages qui se mirent, elles aussi, dans l'eau. On remarquera en outre que les trois arcs de chaque étage forment de part et d'autre de l'iwân douze niches se répondant tête-bêche; pour sa part, la partie voutée du grand iwân se présente comme une énorme cellule cosmique, avec un noyau enveloppé d'une série d'alternances d'ombre et de lumière: clarté de la minuscule fenêtre à claustra qui, du fond de la salle à coupole, troue la bouche d'ombre de l'ouverture; obscurité de cette même porte se détachant sur le fond de l'iwân violemment éclairé; clarté à nouveau de ce fond lumineux se découpant sur l'ombre portée de l'arc de l'iwân; obscurité enfin de cet entourage d'ombre marquant le renfoncement de la vaste niche au centre de l'encadrement scintillant sous le soleil.

L'équivalence visuelle de la largeur des bras de la croix par rapport à la «hampe» verticale que forme l'iwân ne peut être due au hasard. Elle permet d'exprimer, sur chacune des quatre façades de la cour, cette structure cruciforme à croisée d'axes qui est le propre du plan lui-même. Il ressort de cette constatation que, pour l'observateur, ce système de référence spatial que sont les axes croisés forme un tout, combinant l'image réelle et l'image virtuelle du reflet. La voûte céleste qui se mire dans l'eau se mue subitement en une sphère au centre de laquelle se trouve l'observateur, se percevant lui-même au cœur de la structure orthogonale construite. Il *est* le

Tracé cruciforme de la façade sur cour, du côté de l'iwân ouest, à la Mosquée du Shah, en fonction de l'image virtuelle se réfléchissant dans le bassin central.



centre d'un espace sans haut ni bas. Il est au foyer d'une vision kaléidoscopique qui symbolise l'infini de la création.

Dans le texte de la «Table d'Emeraude», dont l'origine remonte au VIIIe siècle, et à l'alchimiste Jâbîr ibn-Hayyân, qui se donnait comme disciple du sixième Imam, on trouve la même notion d'espace sans direction et de microcosme à l'image du macrocosme. Titus Burckhardt en cite le passage suivant dans son «Alchimie, sa Signification et son Image du Monde»: «Tout ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas.»

Désormais, dans cette «cour-salle» infinie, suspendue dans l'éternité d'un espace de pure lumière, les six directions de l'espace convergent comme en un creuset où se mêlent la réalité et la virtualité. C'est vers le centre que renvoient les grandes conques des iwâns. C'est en lui que se condense l'espace. Ce centre est *le lieu* par excellence: espace transcendental, image du divin.

Et nous verrons que le symbolisme des couleurs, lui aussi, vient confirmer cette interprétation.

Spéculations mathématiques

En réalité, cette cour de la Mosquée du Shah nous permet de démontrer quelles étaient les spéculations des architectes persans. Cela est d'autant plus aisé qu'elle n'a subi aucune modification capable d'altérer les desseins originels de son auteur, nommé Ali

Akbar Ispahani. Or, les constatations que nous avons faites concernant la perception de son espace ne peuvent manquer d'intriguer, et doivent dériver de préoccupations d'ordre géométrique et mathématique fondamentales. Si l'architecte a, à l'évidence, poussé si loin l'abstraction dans son œuvre, c'est qu'il voulait la charger d'une richesse d'information particulière. Car on sait que les chiffres et les tracés géométriques revêtaient, pour les savants musulmans, comme pour les bâtisseurs du moyen âge gothique, une signification seconde: c'est une sorte de dévoilement du divin, de l'intelligence première reflétée par la création.

Or, si nous examinons le plan de cette cour cruciforme, nous devons avouer que ses proportions demandent à être expliquées. Cette cour n'est pas tracée sur un carré: c'est un rectangle barlong, c'est-à-dire plus large que long selon l'axe de la pénétration vers la kibla. En outre, les concordances que l'on constate entre les dimensions du bassin et celles des iwâns et des salles à coupole ne peuvent être le fruit du hasard. En effet, les niches des trois «petits» iwâns (nord, est et ouest) et les coupoles occidentale et orientale ont la même largeur que le bassin central, alors que la niche du grand iwân sud et la coupole de la salle de prière ont pour largeur la longueur de ce même bassin. N'est-il pas troublant que toutes les dimensions importantes de la mosquée (cour, iwâns, coupoles) dérivent de la largeur et de la longueur de la pièce d'eau centrale, comme si l'eau était la substance nourricière, la source de vie même de l'édifice? (Voir page 76.)

Quiconque recourt à un compas — instrument type de l'architecte médiéval — constate, en traçant un demi-cercle depuis le milieu de chacun des grands côtés de la cour (avec un rayon qui équivaut donc au demi-côté), qu'il obtient une ligne passant exactement par les angles du bassin qu'elle inclut. Si l'on répète l'opération sur les petits côtés de la cour, les demi-cercles passeront par ces mêmes points d'angles, mais n'incluront qu'une étroite section latérale du bassin. On remarquera également que les diagonales du bassin coïncident avec celles de la cour. Or, cette série de propriétés ne se retrouve que dans un seul rectangle: celui dit de Pythagore, qui est limité par des côtés ayant respectivement pour proportions 3 et 4, alors que la diagonale est 5. La série 3, 4 et 5 passait d'ailleurs dès l'Antiquité pour déterminer une figure magique. Rappelons que la première propriété de ce triangle rectangle est que la somme des

Page 81

Au fond, la coupole de la Mosquée de Sheikh Lotfallah, caractérisée par sa couleur brique très discrète. Au premier plan, les deux minarets du portail donnant accès à la Mosquée du Shah (1612-1630) — dont on voit ici le revers. De part et d'autre du demi-dôme turquoise qui surmonte la niche à stalactites de l'entrée (voir page 93), on discerne les monogrammes d'Allah, d'Ali et de Mohammed, décorant la paroi qui relie entre eux les deux minarets. Les motifs qui s'enroulent en spirale autour des fûts sont également à caractère épigraphique. Toutes ces inscriptions constituent en quelque sorte une «propagande» pour la religion musulmane shi'ite de la Perse.

côtés élevés au carré (9 + 16) donne un total (25) dont la racine carrée est un nombre entier (5). Connaissant la passion des Persans pour les questions mathématiques et géométriques, de telles proportions ne peuvent être fortuites.

Et si l'on constate que les trois nombres sur lesquels s'articulent les proportions du rectangle — soit 3, 4 et 5 — totalisent le chiffre 12, on admettra qu'il s'agit là d'une confirmation importante de la volonté de symbolisme que devaient comporter ces proportions.

En effet, on sait que, pour les Persans de rite shi'ite, le chiffre douze a toujours été fondamental. Car il représente précisément le nombre des Imams sur lesquels se fonde la théologie du shi'isme duodécimain: «Les douze Imams ont assumé la fonction initiatique postérieurement au message prophétique de Mohammed», et le douzième Imam, l'Imam caché, «présent dans les cœurs mais invisible aux sens», est l'objet d'une attente de la parousie, pareille à celle du Christ dans le monde chrétien. Or, ainsi que l'écrit Henry Corbin, le meilleur connaisseur occidental de la religion shi'ite iranienne, «l'éclosion du shi'isme fut par essence l'éclosion, ou plutôt la résurgence, de la gnose en Islam. La gnose shi'ite est par excellence l'ésotérisme de l'Islam.»

Si l'on ajoute que Shah Abbas, le fondateur et créateur de la Mosquée Royale d'Ispahan, était un fervent défenseur du shi'isme duodécimain, on comprendra l'importance de ce chiffre douze pour le souverain. «La promotion du shi'isme en religion d'Etat par les Safavides au XVIe siècle (...) a rendu plus rigoureuse encore (...) la pratique de la «discipline de l'arcane», écrit Henry Corbin. Il ne semble pas que l'on puisse sous-estimer, dès lors, le «message chiffré» que constitue un édifice tel que la Mosquée du Shah...

Enfin, si l'on peut s'étonner de découvrir une référence à Pythagore dans le monde de la pensée iranienne, il ne faut pas oublier que l'Islam a assumé toute la tradition classique de l'Antiquité. Les grands philosophes de la Perse s'y réfèrent constamment. Ainsi, le mystique du XIIe siècle Sohravardî — que nous aurons l'occasion de citer plusieurs fois par la suite — mentionne nommément Pythagore comme source et «pilier de la sagesse théosophique».

On le voit, les préoccupations des bâtisseurs persans dépassent les seuls problèmes esthétiques: elles se situent dans une perspective de conscience et de connaissance. La mosquée y est un «grand œuvre», un révélateur.

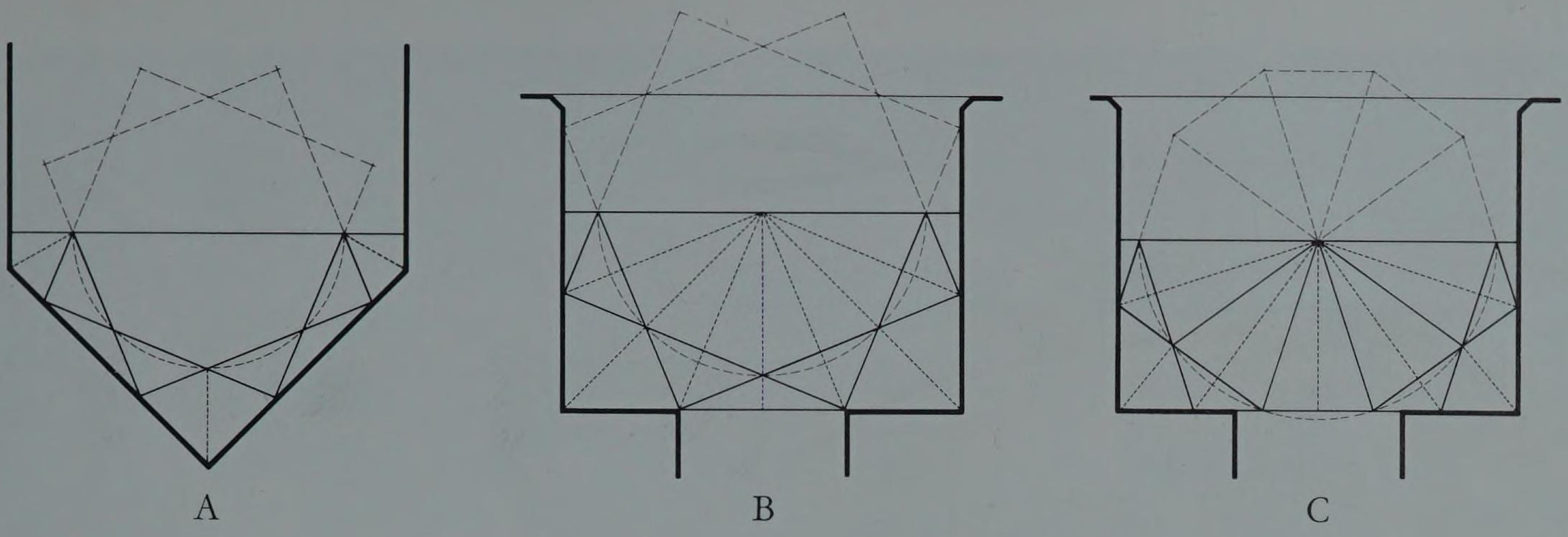


Schéma des voûtements d'iwâns à la Mosquée du Shah :
A Voûte triangulaire du fond de l'iwân nord issue d'un tracé fondé sur deux carrés entrelacés à 45°
B Voûtement de l'iwân occidental issu d'un tracé fondé sur deux carrés entrelacés à 45°
C Voûtement de l'iwân oriental issu du tracé d'un demi-décagone (angles de 36°)
Echelle : env. 1/300

Il serait fastidieux de poursuivre cette analyse géométrique et mathématique de la Mosquée du Shah. Ces quelques aperçus, comme ceux que nous avons donnés à l'époque dans l'ouvrage «Iran des Bâtisseurs», concernant le tracé des voûtements des iwâns, suffisent à prouver jusqu'à quel point l'abstraction et le raffinement ont été poussés par les architectes de la Perse, dont l'œuvre est riche d'un contenu idéologique dépassant largement la simple création plastique.

Il ne faut pas seulement s'attacher à la réalité architecturale de l'édifice pour lui-même, mais également évoquer son inscription dans le contexte urbain pour comprendre les particularités de la polychromie, sa localisation et sa signification. C'est précisément ce que nous étudierons dans le chapitre VII. Mais auparavant, il nous faut aborder le problème du décor en céramique de faïence.

Chapitre IV

De la brique à la faïence polychrome

Matériau traditionnel

Il est curieux de constater que toute l'architecture islamique du plateau iranien est réalisée en brique, alors que les grandes cités — et en particulier Ispahan — sont souvent environnées de montagnes dont la roche aurait pu fournir un excellent matériau de construction.

Certes, l'usage de la brique, tout d'abord séchée au soleil, puis cuite au four, remonte à un antique passé qui, par-delà le monde élamite du IIe millénaire avant notre ère, plonge ses racines dans les origines immémoriales de la préhistoire iranienne. Il n'en reste pas moins que, lors de l'éclosion de la civilisation des Achéménides, c'est en pierre de taille essentiellement que furent édifiés les grands palais de Persépolis. Mais les œuvre éclectiques de Darius et de Xerxès sont vraisemblablement inspirées par les tendances de la Grèce ou de l'Egypte. On sait que des artisans ioniens œuvrèrent à la taille des colonnes de l'Apadana... Aussi ne s'agit-il guère d'un exemple qui reflète sur ce point les profonds courants de la Perse.

Page 84
La Mosquée du Shah, sise à l'extrémité méridionale du Meidan-é Shah : la vue d'hélicoptère permet de souligner la rupture d'axe de 45° entre le portail d'entrée et la cour. Cette articulation s'explique par la nécessité d'orienter la kibla de la mosquée perpendiculairement à la direction de La Mecque.

Avantages de la brique

Aussi loin que l'on puisse remonter, et tant pour les habitations que pour les sanctuaires ou les palais, les grandes œuvres propres à la technologie des architectes et bâtisseurs de l'Iran sont réalisées

en brique. C'est le cas pour la ziggourat de Tchoga-Zambil (du XIIIe siècle avant J.-C.), comme pour le formidable arc de Ctésiphon (VIe siècle de notre ère), ou pour la grande tour funéraire de Gunbad-é Kabous (XIe siècle après J.-C.). L'usage de la brique est donc généralisé de la plaine mésopotamienne jusqu'aux steppes turkmènes, en passant par l'ensemble des hauts plateaux.

La brique, si elle nécessite du combustible — le bois était déjà rare comme aujourd'hui dans bien des régions de la Perse antique — n'en offre pas moins des avantages considérables: elle peut aisément être façonnée selon des formats standards et réguliers qui facilitent la systématique de la construction; elle est légère au transport et résistante, car elle forme, avec les mortiers de chaux, un ensemble véritablement homogène et compact, à la manière d'un béton; elle est en outre dotée d'une souplesse qui lui permet de résister aux séismes. Cet avantage est particulièrement précieux dans une contrée comme le plateau iranien où les tremblements de terre sont relativement fréquents. Enfin, sa structure poreuse en fait un remarquable isolant thermique, ce qui est important sur les hautes terres où les variations entre le jour et la nuit, et surtout entre l'hiver et l'été couvrent fréquemment une amplitude de l'ordre de cinquante, voire de soixante degrés.

Dans l'architecture iranienne d'époque islamique, le format de ces briques destinées au gros œuvre est d'environ 20 x 20 x 5 cm. Elles constituent donc un bel appareil, disposé en lits réguliers, rigoureusement horizontaux, sauf dans la construction des voûtes et des coupoles, évidemment.

Les premiers décors

Le décor des bâtiments, réalisé au moyen de la brique, remonte haut dans l'histoire. Ainsi la ziggourat de Tchoga-Zambil comportait-elle déjà, à intervalles réguliers, des lits entiers dont la face apparente présentait des briques inscrites, sur lesquelles figurent, en caractères cunéiformes, des louanges et prières à la divinité. Pour sa part, la façade du palais de Ctésiphon offre tout un travail ornemental de niches et de colonnettes, d'entablements et de chapiteaux, d'arcs et de festons, réalisé à l'aide de la simple mise en place des briques dans l'appareil. Mais le véritable jeu du décor rythmique,

obtenu par les alternances dans la grandeur et la disposition des briques ne commence à l'époque islamique que vers la fin du IXe siècle. Il apparaît donc bien avant la dynastie des Seldjoukides, laquelle débute avec l'invasion des Ghouzz en 1036, à qui on a trop souvent tendance à attribuer les progrès de l'architecture en Iran.

Le mausolée d'Ismaïl Ier le Samanide, à Boukhara, qui date des premières années du Xe siècle, est déjà un témoin évolué des solutions auxquelles peut donner naissance cette technique. Le décor y est obtenu par l'utilisation de briques de différents formats (entier, demi, quart), placées horizontalement ou verticalement, ou jouant des avancées et des retraits qui créent des zones d'ombre ou des effets «pointillistes». Dans le monde persan, ce type d'ornementation a atteint un haut niveau d'expression plastique. Le phénomène est général, car on le retrouve aux antipodes géographiques de Boukhara, aussi bien à Ukhaïdir qu'à Bagdad au Xe siècle.

A la même époque paraît une autre formule de décor de brique; il s'agit de sortes de «clous» de terre cuite enfoncés dans la masse des colonnes ou du mihrab, où ils constituent des rythmes décoratifs. C'est le cas, en particulier, à la Mosquée du Vendredi à Naïn, près d'Ispahan.

C'est avec l'ornementation de la face interne des coupoles sud et nord de la Mosquée du Vendredi à Ispahan même, coupoles datant respectivement de 1072 et 1088, construites par Nizam al-Mulk et Tadj al-Mulk, qu'on atteint le sommet de cet art pur et discret, ou seul l'agencement de briques monochromes suffit à une parfaite mise en valeur des structures architecturales.

L'apparition de la couleur

Ce type d'ornementation réalisé à l'aide de briques alternées et décalées dans le relief du mur, avec ses jeux géométriques que soulignent, dans les parois extérieures exposées au soleil, des ombres denses, appelle tout naturellement la polychromie. En effet, dès le début du XIIe siècle, on voit apparaître à Ispahan, parmi les savants rythmes des lits de briques, quelques «touches» de couleur bleue qui animent l'appareil. Ces rehauts de polychromie ornent, par exemple, le haut fût du minaret d'Ali (vers 1150). Ces accents de couleur, réalisés au moyen de rares briques revêtues sur leur face

visible d'une couche de couleur bleu-vert vitrifiée au feu, s'insèrent dans l'appareil et jouent avec l'ocre de la brique naturelle (voir pages 17 et 45). La présence de cet émail dans l'architecture se rattache d'ailleurs à une très ancienne tradition moyen-orientale. Des auteurs tels que Hans Wulff ou Donald Wilber se sont attachés à remonter aux sources de cet art de la faïence émaillée à affectation architecturale qui connaîtra en Perse son expression la plus extraordinaire.

Les origines se situent, semble-t-il, au IIIe millénaire, avec les panneaux de fritte émaillée bleu-vert de la tombe de Djezer à Saqqara, en Egypte, datant de 2700 avant notre ère. Les Babyloniens et l'Elam connaissent à leur tour des vernis vitrifiés au IIe millénaire. Mais ce sont les Achéménides — après les Assyriens — qui porteront la technique des briques polychromes à son plus haut niveau à l'époque pré-islamique. Les frises d'animaux découvertes à Khorsabad, et surtout les compositions où l'on reconnaît les fameux Immortels de Darius, à Suse, au VIe siècle avant J.-C., prouvent que la céramique de couleur n'avait plus de secret pour les artisans de l'ancienne Perse.

Architecture polychrome

Pendant les périodes parthe et sassanide, l'art de la céramique architecturale perd de son importance. Il faut attendre l'Islam pour que cette technologie retrouve toute sa splendeur. Les plus anciens exemples d'architecture musulmane polychrome ne nous sont connus que par les mentions qu'en font les auteurs arabes. Ibn Roustah décrit la grande mosquée de Bagdad en 903, en soulignant qu'elle est entièrement décorée de briques couleur lapis-lazuli, c'est-à-dire bleues. Dans «Les Prairies d'Or», l'écrivain Maçoudi (milieu du Xe siècle) atteste la présence d'un dôme de couleur verte à Bagdad également. L'écrivain du Xe siècle Abou Yaqubi s'extasie devant les minarets verts de Boukhara. Enfin, le géographe Yakout mentionne, en 1226, la présence à Bagdad d'un dôme bleu surmontant un mausolée datant de 1157.

Dès avant l'époque seldjoukide, les Persans savaient donc dominer les problèmes de l'émail sur terre cuite. Les couleurs principales étaient le turquoise, le bleu de cobalt et le vert. La confection de ces

faïences bleues, contenant du cobalt, du soufre et de l'arsenic, était la spécialité de la ville de Kashan, au centre de la Perse. Longtemps Kashan conserva d'ailleurs le secret de cette fabrication, et l'on peut dire qu'elle possédait un véritable monopole de la brique émaillée.

La ville de Kashan était-elle à l'origine des revêtements de brique émaillée qui ornaient les édifices de Mésopotamie dont font état les écrivains arabes du Xe siècle? Il semble bien que ce soit le cas, ainsi qu'en témoigne le vocabulaire. En effet, les carreaux de brique émaillée sont nommés «kashi», terme utilisé par le peuple en lieu et place de «kashâni», c'est-à-dire provenant de Kashan. Ce terme de kashi, qui est attesté dès 1300 pour qualifier le décor d'édifices érigés à Tabriz, montre bien l'importance que revêtait la cité iranienne de Kashan dans la fabrication de la céramique de couleur destinée à recouvrir les monuments de l'architecture religieuse musulmane.

Le grand écrivain arabe Ibn Bathoutha (1304-1377), originaire de Tanger, qui a laissé un passionnant récit de voyage au Moyen-Orient, cite des mosquées à Mashad Ali en Irak, à Ispahan, Tabriz, Mashad et Birgi, où il mentionne la présence de kashâni. Ce type de décoration persan était donc répandu de manière très large.

Page 90

La Mosquée du Shah, vue de la terrasse du Palais d'Ali Kapou, sur le Meidan-é Shah. On aperçoit clairement le refus de toute axialité et l'absence de véritable façade qui caractérisent l'architecture persane. Le désaxement entre le portail d'entrée et le grand iwân méridional, tous deux surmontés d'une paire de minarets, produit un effet déroutant pour l'œil occidental, trop souvent soumis aux lois de la symétrie classique.

Page 91

L'une des baies tapissées de stalactites et revêtues de mosaïques de faïence qui animent «l'exèdre» précédant l'iwân donnant accès à la Mosquée du Shah. On notera la perfection du tore de faïence turquoise entourant la baie et retombant dans des vases de mosaïque en relief. La vue à niveau du décor de stalactites permet de souligner la structure rigoureusement géométrique, par registres superposés, des alvéoles tapissant la cavité.

Essor de la céramique lustrée

Au XIIe siècle apparaît une technique plus complexe encore: celle dite de la céramique lustrée. Il s'agit d'un effet d'iridescence à la surface des couleurs recouvrant la faïence polychrome. Celui-ci est obtenu au moyen de vapeurs ou gaz d'oxydes développés dans le four au moment de la cuisson et qui se déposent sur l'émail lors de la vitrification. La céramique présente alors des reflets métalliques qui étaient très recherchés.

Cette technique est utilisée d'une part pour réaliser de grands panneaux polychromes, comportant des inscriptions en relief, et d'autre part pour confectionner des étoiles à huit branches à l'aide desquelles on pouvait revêtir, comme de carreaux monochromes, des parois entières. Ces étoiles de céramique lustrée, utilisées essentiellement pour la décoration des palais, étaient ornées de personnages et d'animaux. Elles ont été exportées de Kashan vers Bagdad, Le Caire, Kairouan, l'Afrique du Nord et l'Anatolie.

Dans l'architecture religieuse, cette technique de la céramique lustrée à ornementation polychrome a été réservée à la confection de magnifiques mihrabs et de sandouqs, ou dalles funéraires recouvrant la tombe d'un Imam. Kashan est toujours le centre de cette production: entre 1229 et 1333, on ne compte pas moins de dix-sept mihrabs, originaires de cette ville, qui nous sont parvenus.

Evoquant la véritable adoration dont sont l'objet les mausolées des Imams en Iran, Mazahéri («Trésors de l'Iran») cite les plus anciens de ces panneaux en céramique lustrée: l'un, à Qoum, recouvrant le sandouq de Bibi Fatima, porte les dates 1208 et 1216, alors que l'autre, qui se trouve sur le tombeau de l'Imam Reza, à Mashad, est de 1215. Dès le X^e^ siècle, écrit-il, «la piété duodécimaine s'était orientée vers la tombe des Imams ou de leurs descendants immédiats, les Imamszadeh», mais «la véritable liturgie shi'ite ayant pour objet de tels lieux saints ne sera constituée qu'à partir de Shah Ismaïl I^er^, au XVI^e^ siècle».

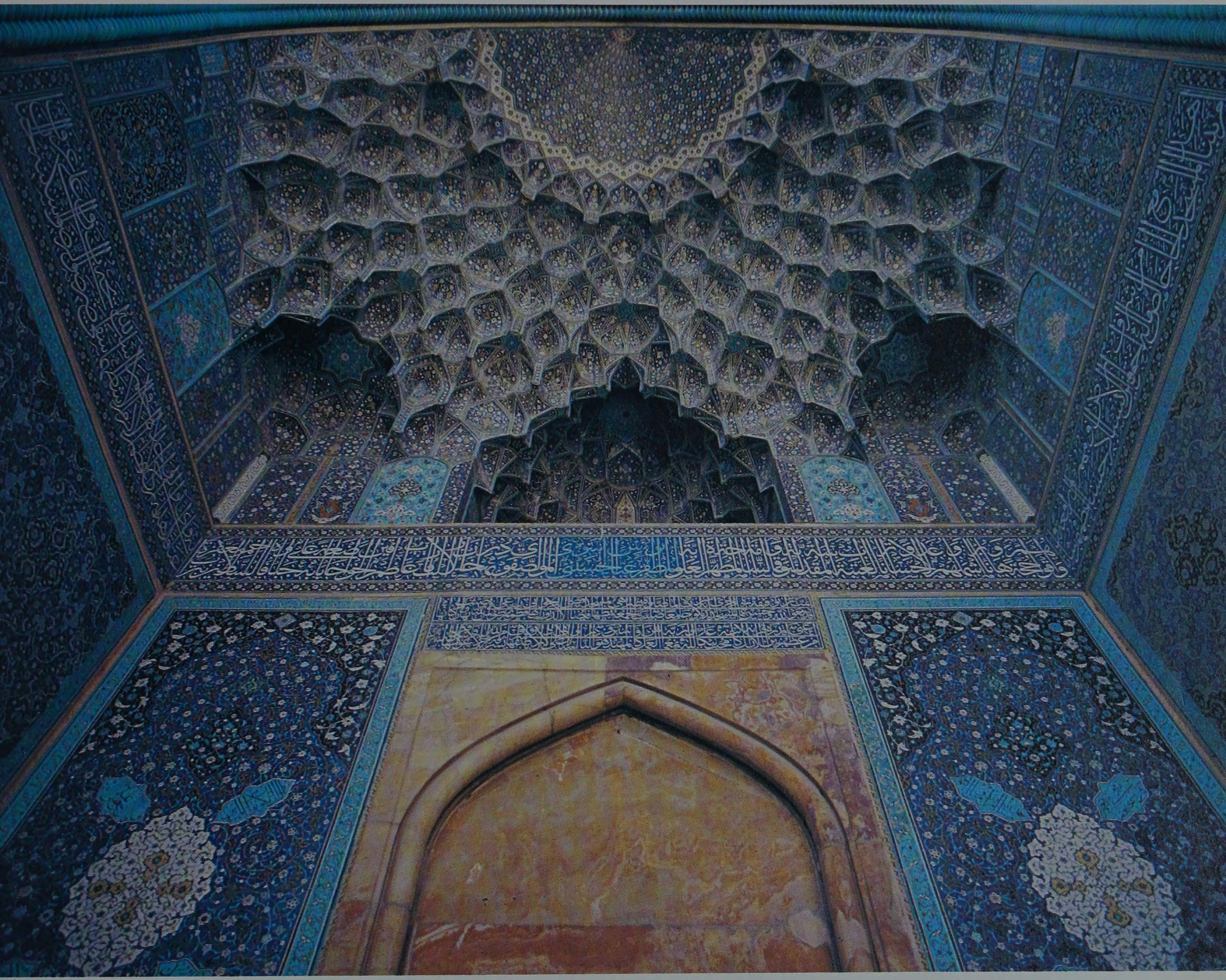
La couleur bleu-vert

En réalité, les couleurs bleu et turquoise qui sont le propre des mihrabs et des sandouqs, comme des revêtements de coupoles entières, ont une valeur de talisman: c'est «l'archétype de la Vie», ainsi que les caractérise C. G. Jung. Mais il se peut aussi que ces teintes aient été les plus anciennes dont on ait contrôlé la fabrication dans les fours, durant le processus de cuisson, et que ce furent également les plus faciles à extraire...

C'est pourquoi les carreaux de faïence bleue ou bleu-vert ne tardent pas à envahir toutes les surfaces architecturales destinées à porter une ornementation dans les grands édifices religieux de la Perse. Ainsi le mausolée du sultan Uldjaïtu Khodabendeh, à Sultanieh, est la première réalisation du plateau iranien à être entièrement revêtue de faïence. Ce prince d'origine mongole, mais profondément iranisé, «se déclara shi'ite duodécimain, et ce à une époque où le peuple était encore soumis à une féodalité sunnite».

On discerne donc une liaison étroite entre la notion de piété islamique et les éléments de couleur dans l'architecture du monde iranien. Mazahéri n'hésite pas à écrire: «Le renouveau de la brique émaillée (en Iran) est redevable à l'enthousiasme messianique du

Page 93
Couvert d'un réseau foisonnant de stalactites, le portail d'entrée (26,5 m. de haut) fut la première partie qu'acheva Shah Abbas lors de la construction de sa Mosquée Royale. Une inscription signale qu'un an après l'achèvement de cet iwân, le sanctuaire n'avait pas dépassé le stade des fondations. Par sa richesse et sa splendeur, ce portail marque l'apogée de l'art décoratif persan. Le tympan de la porte, en marbre de couleur ocre rouge, apporte une note chaude.



shi'isme duodécimain.» Même si cette affirmation peut paraître quelque peu excessive de prime abord, elle est révélatrice: en effet, lorsque les auteurs arabes citent des exemples d'édifices à coupoles verte ou turquoise à Bagdad et Boukhara au X^e siècle, cela peut indiquer qu'il s'agit de lieux de culte shi'ites; car on sait que le vert est la couleur des Alides (descendants d'Ali et de Fatima, parmi lesquels on compte les Imams shi'ites).

Cela est d'autant plus vraisemblable que Boukhara joua un rôle de relais considérable. «L'Irak se trouvant sous contrôle direct des califes, c'est en Asie centrale, à Boukhara, que les émigrés iraniens vont former un Iran extérieur», écrit Mazahéri. En outre, au XVII^e siècle, ce sera à Ispahan, sous Shah Abbas, le grand défenseur du shi'isme duodécimain, que la faïence polychrome trouvera son plein épanouissement.

Dès le début du XIV^e siècle, donc, la technique des faïences n'évoluera plus guère qu'en s'enrichissant de nouvelles teintes: outre le bleu foncé, le bleu clair, le noir et le blanc, utilisés en même temps que la brique naturelle dans le mausolée d'Uldjaïtu, la palette se complétera, au cours du XV^e siècle, de teintes vertes, brunes et jaunes.

La mosaïque de faïence

Le passage de la brique à face colorée, s'intégrant dans l'appareil à la mosaïque de faïence, s'est fait progressivement: on a tout d'abord utilisé des briques entières, puis des éléments plus petits, pour former des rythmes de plus en plus complexes. Parallèlement, on a recouru à des carreaux monochromes vitrifiés pour couvrir des surfaces plus importantes.

Pour les besoins de l'ornementation, on a dû découper ces briques ou ces carreaux en fragments que l'on assembla selon des schémas où furent progressivement abandonnées les structures géométriques, alors que l'on adoptait des dessins comportant des courbes parfois savantes. Cela permit la naissance d'un art polychrome, par juxtaposition de fragments ayant chacun une couleur déterminée. Dès lors, le décor ira sans cesse en s'enrichissant, selon une évolution dont on discerne les origines au XIII^e siècle. L'apothéose de la technique de cette mosaïque de faïence ne sera atteinte qu'avec

les Timourides (1370-1502), dont le centre est la ville afghane de Hérat. L'apogée se situe après Timour Leng (le Tamerlan des Occidentaux). Ce dernier met à sac la ville d'Ispahan en 1386, mais la création artistique ne tarde pas à reprendre sous le règne de Shah Roukh (1405-1447). La Mosquée du Vendredi nous montre un remarquable exemple de la maîtrise des artistes persans à cette époque dans le domaine de la mosaïque de faïence: la porte (voir page 42) donnant accès à la salle où se trouve le mihrab d'Uldjaïtu Khodabendeh. La précision de la réalisation, la sûreté du dessin, l'intensité des couleurs et enfin la solidité de cette création, réalisée en 1447 dans le «style de Hérat», comme par ailleurs l'était la fameuse Mosquée Bleue de Tabriz, prouvent que ce mode d'expression du décor architectural a désormais atteint un apogée.

Technique de travail

L'architecte et archéologue français André Godard, dont le nom reste associé à l'admirable œuvre de restauration des monuments iraniens, en particulier à Ispahan, a décrit le fantastique travail que représente la mosaïque de faïence persane. Parlant d'une fleur qui compose le décor d'un panneau ornant le «très vénéré sanctuaire de Qoum, construit par Shah Ismaïl sur la tombe de Fatima, sœur du huitième Imam des shi'ites», il écrit: «L'espèce de grille blanche qui limite la masse des pétales est d'un seul morceau, taillé dans une plaque de terre cuite émaillée au moyen des seuls instruments dont dispose l'ouvrier: une sorte de petite pioche au tranchant horizontal, une râpe et quelques limes. A l'intérieur de cette grille se logent, taillés de la même façon et parfaitement ajustés, les pétales jaunes et verts ainsi que le cœur de la fleur, bleu avec des points jaunes et rouges. Pour un ouvrier habile, en tenant compte de la casse inévitable, l'exécution de cette fleur d'émail exige une journée de travail au moins.»

Or, un grand portail de mosaïque pourra compter des centaines, voire des milliers de ces fleurs de céramique ajustées avec une infinie précision. Cela donne une idée des effectifs dont disposaient les grands bâtisseurs persans...

Il faut souligner encore les diverses phases de ce travail de la mosaïque qui exige une grande méticulosité: on réalise tout d'abord

Page 96

Détail des alvéoles et stalactites en nids d'abeilles qui tapissent l'entrée de la Mosquée du Shah (voir page 93). Outre la complexité du réseau géométrique sur lequel s'élabore le décor, on admirera la précision d'exécution et la vigueur plastique de ce fabuleux jeu ornemental disposé sur des surfaces concaves. La virtuosité des artisans du temps de Shah Abbas apparaît ici dans toute sa maîtrise. C'est un art rigoureusement articulé et sans mièvrerie, malgré la complexité du tracé, mais que guettent déjà les premiers signes du maniérisme auquel succombera par la suite l'ornementation persane.

Page 98

L'angle sud-ouest de la grande cour mesurant 68 × 51 m qui forme le centre de la Mosquée du Shah. La disposition de cette cour à quatre iwâns opposés deux par deux est conçue pour que l'édifice se reflète dans le vaste bassin central de 240 m². A l'extrême gauche, la pile latérale de l'iwân sud, que flanque un grand arc donnant accès à la salle hypostyle occidentale. A droite, la pile de l'iwân ouest. Une double rangée d'arcades superposées crée la liaison, les arcades inférieures ouvertes donnant accès à une madrasa latérale. On songe, à la vue de cette image, au texte du Coran: «Quant à ceux qui craignent leur Seigneur, ils auront dans le Paradis des galeries au-dessus desquelles seront construites d'autres galeries, et au pied desquelles couleront des eaux».

(XXXIX 21).

des carreaux monochromes dans chacune des couleurs nécessaires à la mise au point du projet; ce seront en général le cobalt et le lapis, le vert émeraude, le jaune safran, le blanc et le noir, et enfin un peu de brun et de rouge. Un dessinateur, auteur du carton de décoration, prépare alors des patrons de papier reproduisant les formes désirées de chaque pièce. On colle ensuite ce patron sur la surface du carreau ayant la couleur choisie.

Puis la pièce est découpée, comme l'a décrit Godard, avec l'herminette à tranchant horizontal, la râpe et la lime. Enfin vient la phase ultime: les diverses pièces sont montées à l'envers, face colorée contre le fond du panneau à encadrement dans lequel se fait l'assemblage. Les joints doivent être si précis que lorsque l'on coulera le plâtre de Paris liant entre eux les éléments de la mosaïque, seuls de minces filets apparaîtront sur la face visible, une fois le panneau «démoulé».

Certes, cette technique n'est applicable qu'à des surfaces verticales et planes. Il n'en va pas exactement de même pour les coupoles. Godard écrit à ce propos: «Les coupoles, les petites comme les grandes, n'ont jamais été revêtues extérieurement de carreaux peints, trop fragiles et incapables de résister à la pluie, au gel, aux griffes des pigeons. Elles ont toutes été, depuis l'époque de leur construction, recouvertes de briques étroites, épaisses de cinq à six centimètres et d'éléments de terre cuite émaillée d'égale épaisseur, c'est-à-dire d'une véritable maçonnerie» (voir pages 145, 170-171 et 180).

A. U. Pope, le grand spécialiste britannique de l'architecture iranienne, expose pour sa part la technique utilisée pour le montage de ces mosaïques revêtant les bulbes des dômes. Au préalable, il faut réaliser au sol une section du dôme, en quelque sorte un moule en forme de tranche de melon qui représente un quartier du bulbe, depuis sa base jusqu'à son sommet. Ce moule concave, couché au pied de la coupole, va permettre le montage des briques à face colorée selon le projet de décoration. Le décor y est directement reporté à l'aide de peinture noire, laquelle guidera l'opération d'assemblage qui a lieu, comme pour les panneaux, à l'envers, face colorée contre le moule. On procède par éléments ne dépassant pas un mètre carré environ, qui sont transportables. Leur fixation sur la surface sphérique du dôme a lieu avec une grande précision, et toute trace des joints entre les différents éléments est pratiquement invisible si le travail est consciencieusement fait.

Jusqu'ici, nous avons examiné les différentes techniques de décor à l'aide de faïence de couleur: 1° les briques à face émaillée enserrées dans l'appareil de terre cuite naturelle; 2° les carreaux monochromes revêtant les murs des édifices; 3° les céramiques lustrées, souvent polychromes, à reflets métalliques, réservées aux intérieurs de palais, aux mihrabs et aux sandouqs; 4° les mosaïques réalisées à l'aide d'éléments de faïence assemblés après avoir été découpés chacun dans les carreaux émaillés de la couleur désirée.

Inutile de dire que cette dernière technique ne permettait pas la décoration rapide de vastes surfaces architecturales. Aussi lorsque Shah Abbas le Grand désira doter sa nouvelle capitale — Ispahan — des somptueux édifices qu'il lui destinait, son impatience lui interdit-elle de recourir, pour recouvrir toutes les parois des mosquées, à ces somptueuses réalisations que sont les mosaïques de faïence. Certes, pour les points les plus importants des édifices — mihrab et portail d'entrée — il perpétua la formule de la mosaïque, telle qu'elle avait été mise au point par les Timourides et que lui avait léguée le premier des Safavides, Shah Ismaïl (voir pages 55, 93 et 96).

En revanche, pour recouvrir entièrement les quatre façades donnant sur l'immense cour de la Mosquée Royale, avec leurs grands iwâns rutilants, il dut recourir à une technologie plus expéditive. A cette fin, Shah Abbas va conjuguer deux techniques jusqu'ici séparées: d'une part les carreaux ou kashis monochromes, destinés au revêtement architectural, et d'autre part la céramique des poteries polychromes dite «haftrangi», c'est-à-dire sept couleurs.

En réalité, il s'agissait de remplacer les compositions de couleurs obtenues par la découpe d'éléments, telle qu'elle était pratiquée dans la mosaïque, par des carreaux peints aux différentes teintes désirées. Dans ce dessein, on réalisa le panneau à décorer en créant un fond au moyen de plusieurs carreaux blancs, accolés les uns aux autres. Ces carreaux forment donc la surface qui recevra l'ornementation. Le dessinateur y trace en noir les motifs floraux à arabesques qu'il veut voir s'y épanouir; puis, des coloristes remplissent chacun des espaces de la composition à l'aide des couleurs prévues (voir page 148).

Les couleurs sont alors cuites simultanément au four, comme le sont les poteries décorées. Ce procédé implique nécessairement deux

Page 99

Du fond de l'iwân nord situé à l'entrée de la Mosquée du Shah, la vue axiale révèle l'iwân méridional, flanqué de deux minarets qui avoisinent 50 m de haut, derrière lesquels culmine la coupole principale à 54 m au sommet de l'épi de cuivre. On remarque l'habileté de l'architecte qui — afin de mieux ménager la progression et de donner toute sa majesté au sanctuaire principal — contrebute l'iwân sud par deux grands arcs en lieu et place du double étage de petites arcades que présente ailleurs la cour.

Page 101

Détail du sommet d'un minaret haut de 42 m surmontant le portail d'entrée de la Mosquée du Shah. La galerie d'où le muezzin faisait entendre son appel est supportée par une série de stalactites en avancée sur le vide. De grands monogrammes au nom d'Allah sont visibles sous le bandeau ceinturant le fût.

cuissons: la première pour réaliser les carreaux de brique à surface blanche sur laquelle sera exécutée la décoration émaillée (la couleur blanche est déposée avant enfournage, sur le carreau préalablement séché); la deuxième pour obtenir la vitrification grâce à laquelle les couleurs fusionneront avec le fond blanc en un tout homogène et hautement résistant (voir page 125).

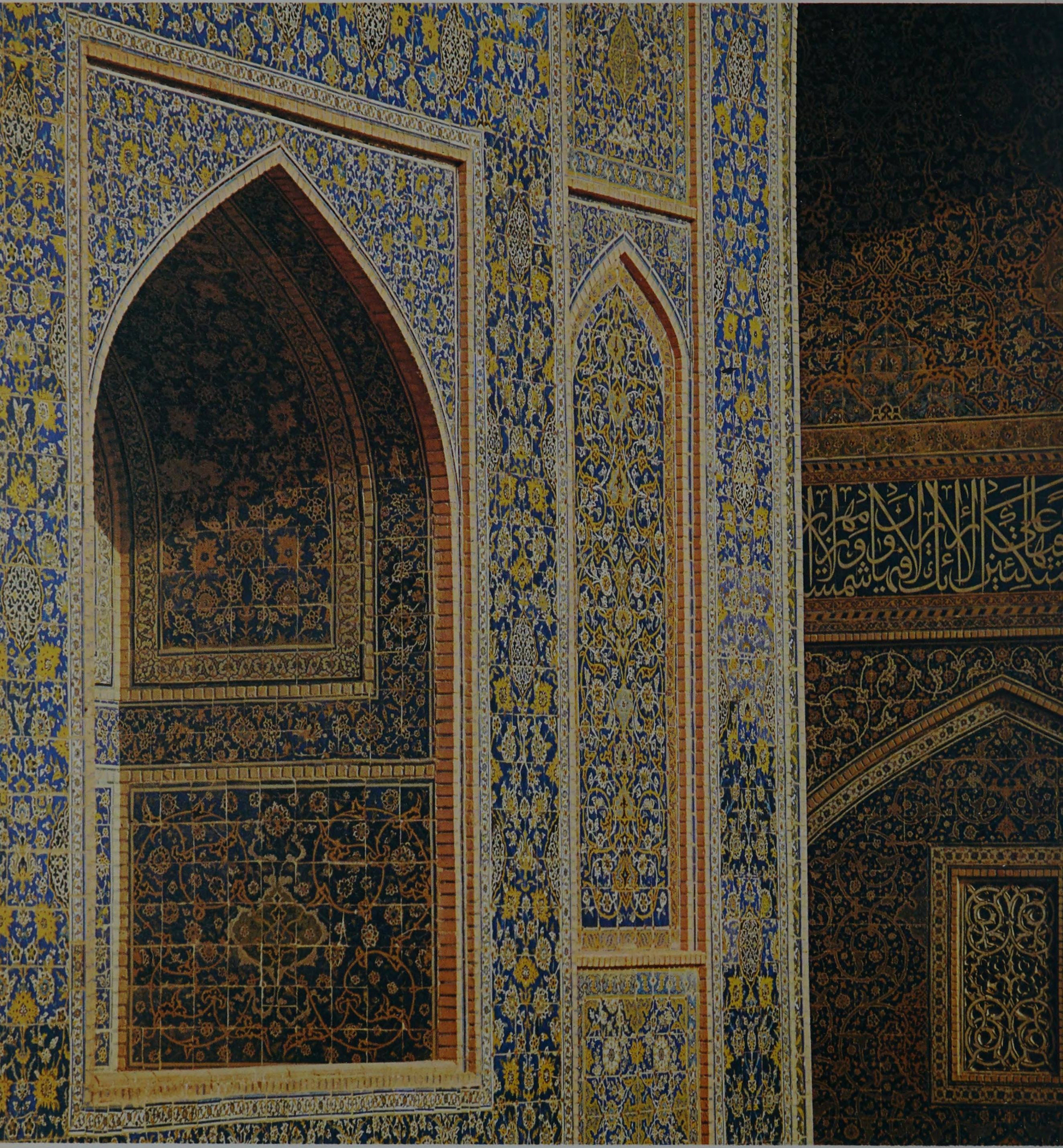
Ce procédé du haftrangi qui peut s'apparenter aux faïences lustrées à décor polychrome du XII^{e} siècle, dont nous avons fait état précédemment, a évidemment l'avantage d'une plus grande rapidité d'exécution que la mosaïque. Mais il présente des difficultés technologiques lors de la vitrification. En effet, si la faïence d'architecture doit être cuite à quelque 950° pour la première cuisson, A. U. Pope signale que les différentes couleurs ne réagissent pas toutes de la même manière lors de la seconde mise au four. Chaque teinte nécessiterait, en réalité, une température donnée pour atteindre son maximum d'intensité et de brillance. Ces températures peuvent varier entre 800° et 1500°. Or, les carreaux polychromes sont vitrifiés à une température moyenne qui est d'environ 1050°. Toutes les teintes ne peuvent donc y revêtir leur éclat optimum. D'aucunes seront insuffisamment vitrifiées, alors que d'autres connaîtront déjà des phénomènes d'évaporation ou des bulles qui les ternissent. Il a donc fallu inventer une technique donnant naissance au meilleur compromis en recourant à des fondants divers.

On comprend dès lors pourquoi la qualité chromatique des kashis traités en haftrangi ne peut égaler la perfection et la puissance de pigmentation des mosaïques. Mais il n'en reste pas moins que la solution adoptée par Shah Abbas a donné naissance à d'admirables chefs-d'œuvre.

En outre, on mesurera l'urgence qu'il y avait pour le souverain de trouver une formule qui permette l'abandon de la dispendieuse technique de la mosaïque pour les grandes surfaces architecturales, si l'on sait que le revêtement de faïence polychrome de la seule Mosquée du Shah d'Ispahan n'a pas nécessité moins d'un million et demi de carreaux mesurant 23 x 23 cm, pour une épaisseur de 2 cm, et que chacun de ces kashis comporte de quatre à sept couleurs en tenant compte du fond blanc.

L'art du haftrangi a commencé à décliner après la dynastie des Safavides. Il s'est abâtardi aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Mais force est de constater, au début du XX^{e} siècle, une remarquable

renaissance de cette technique, en raison des besoins nés des restaurations entreprises par Shah Reza pour sauver les monuments menacés de ruine. Aujourd'hui, les travaux de restauration qui se poursuivent inlassablement achèvent de rendre aux monuments de l'Iran, et en particulier aux chefs-d'œuvre réunis dans la cité d'Ispahan, leur splendeur d'antan.



Chapitre V

Le décor persan

Les motifs géométriques

Il y a une évolution concomitante entre la technique de la faïence émaillée et son décor. Au point qu'il est souvent difficile, sinon impossible, de déterminer si ce sont les progrès technologiques de la céramique chez les potiers (Rey, Suse, Nishapour, Samarkand) qui ont permis les transformations de l'ornementation architecturale, ou au contraire si, poussés par le désir de réaliser de nouveaux motifs décoratifs, les artisans ont fait évoluer la technique des faïences ornant les édifices vers une plus grande complexité, une plus vaste gamme de teintes, un dessin plus élaboré.

Quoi qu'il en soit, tout, en Iran, débute par de simples motifs géométriques qui découlent du jeu des briques dans l'appareil, tels qu'ils apparaissent vers la fin du IX[e] siècle de notre ère. Grâce aux briques disposées horizontalement ou verticalement, en avancée ou en retrait sur le nu du mur, en quinconce ou par fragments d'unité (demi, quart), il a été possible — ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent — de réaliser des solutions ornementales d'une infinie variété et richesse, avant même que n'intervienne la polychromie. Le seul rythme des ombres et l'alternance des éléments permettent de créer une quantité de motifs, dont les variations s'apparentent à celles des tapis nomades. Ces derniers peuvent d'ailleurs avoir constitué pour les artisans persans une source d'inspiration inépuisable.

Page 104

Détail de l'arcade supérieure, bordant la cour de la Mosquée du Shah, à la jonction avec la pile occidentale de l'iwân nord. La richesse de la polychromie, entièrement traitée à l'aide de carreaux émaillés, nommés kashis, obéit à une rigoureuse composition formée de panneaux et d'encadrements traités quasiment sans relief, mais qui rythment les surfaces construites sans tenir compte des problèmes de structure et de statique. Il s'agit d'un véritable décor plaqué. On notera, à l'intérieur de l'iwân, la présence d'une élégante fenêtre à claustra en arabesques revêtues de mosaïque de faïence.

Parmi les motifs de cette ornementation géométrique qui se fonde essentiellement sur le principe de répétition, on citera les croix, les losanges, les chevrons, les méandres à angles droits, les étoiles, les hexagones, les octogones, les carrés sur la pointe, les épis, les svastikas, etc., toutes solutions qui apparaissent aussi dans les tissages des tribus turkmènes originaires d'Asie centrale, qui battent les frontières de la Perse. Ces motifs sont d'ailleurs commandés, dans l'architecture, par les lits réguliers de l'appareil de brique, de la même manière qu'ils émanent, dans les tissus, des lignes de trame et de chaîne... Et l'on ne saurait surestimer, dans ce contexte, les relations qui existèrent, dès avant les premiers siècles de l'hégire, entre les populations nomades et les sédentaires des plateaux iraniens.

Au fur et à mesure que les motifs se compliquent, le besoin de lisibilité se fait sentir plus vivement, appelant le recours à la polychromie. Celle-ci apparaît, ainsi que nous l'avons vu, vers le début du XIIe siècle en Iran central, sous forme de briques dont la tranche est vernissée au moyen d'un émail de couleur turquoise. Ces «touches» de bleu, au milieu de l'ocre des briques cuites, vont créer des variations dont la sobriété et la puissance expressive sont exceptionnelles, surtout à l'époque seldjoukide (voir page 32).

D'abord limités à de simples accents de couleur, ces éléments polychromes vont lentement envahir les surfaces des édifices au XIIIe et surtout au XIVe siècle. Et si les auteurs arabes parlaient déjà au Xe siècle d'édifices dont les coupoles sont vertes ou bleues, tant à Bagdad qu'à Boukhara, en revanche, sur le plateau iranien, le plus remarquable exemple d'architecture polychrome qui nous soit parvenu ne remonte qu'aux Ilkhanides: c'est le mausolée d'Uldjaïtu (1304-1316) à Sultanieh, dont nous avons fait mention au chapitre précédent. Là, la formule s'inverse par rapport aux derniers édifices seldjoukides: sur un véritable fond bleu turquoise, quelques rares briques laissées de couleur ocre naturelle forment l'élément ornemental.

Décor floral

Les thèmes décoratifs sont encore en majorité de type géométrique. Mais durant l'époque mongole, au XIVe siècle, on voit

paraître de nouveaux motifs, issus du répertoire végétal: fleurs, feuilles et ramures stylisées. Ces motifs s'inspirent visiblement du décor sculpté dans le stuc, tel qu'il est pratiqué au temps d'Uldjaïtu. Ce premier décor floral polychrome, on en trouve des exemples dans l'ornementation du grand iwân à stalactites de brique qui ferme au sud la madrasa de la Mosquée du Vendredi (voir page 40), présentant ici et là des fleurs bleues disséminées parmi des motifs plus géométriques.

Ce recours à des éléments végétaux est tout d'abord discret. Il va rapidement revêtir une considérable extension dans l'ornementation persane. Moins d'un siècle plus tard, à l'époque timouride, ces apports floraux ont envahi de vastes surfaces architecturales: comment s'opère cette évolution? Nous avons vu quelles sont les ressources techniques sur lesquelles cette mosaïque de faïence va s'élaborer, donnant ainsi naissance au décor polychrome. Celui-ci a eu des débuts modestes: ainsi, le semis de petites fleurs bleues stylisées des créations de la période mongole marque-t-il l'apparition de la formule consistant à découper des carreaux à la forme désirée, et non plus à se contenter d'éléments carrés ou rectangulaires, dont la seule disposition crée le rythme décoratif. Désormais, on adopte des dessins comportant des lignes courbes. On introduit des feuillages et des pétales bleus dans l'appareil de couleur ocre.

La phase suivante, qui trouve son apogée durant le règne des Timourides, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, consiste à recourir à des fonds de couleur (bleu cobalt ou noir, par exemple) sur lesquels les fleurs et feuilles viendront se dessiner en clair (blanc, turquoise, vert, jaune et même brun-rouge). Ces apports de couleur sont nécessaires en raison de l'enrichissement des thèmes ornementaux utilisés. Rosaces, fleurs d'œillet, de lotus, de grenadier, de renoncule, pampres et ramures disposés selon de savantes arabesques, volutes, spirales et bouquets s'épanouissent dans les panneaux de faïence polychrome des XVe et XVIe siècles (voir page 37).

Le style persan de l'Inde à l'Anatolie

Ce riche répertoire floral — qui coexiste avec les motifs géométriques dont l'essor se poursuit parallèlement — fait naître un véritable style persan. C'est à la cour mongole de Hérat, où travaillent

des artisans persans, que s'élabore cette formulation graphique hautement stylisée qui va envahir tout le monde moyen-oriental.

A la même période (XVe siècle), en effet, on voit l'usage des céramiques polychromes — dont Kashan avait le monopole, en particulier avec les pièces lustrées à reflets métalliques — se répandre non seulement à la cour des Timourides en Afghanistan et au nord de l'Inde, mais aussi rayonner depuis la puissante ville de Tabriz, au nord-ouest de la Perse, jusque dans l'Empire ottoman d'Anatolie et des rives du Bosphore. Le Yeshil Turbe (Tombeau Vert) de Méhémet Ier, à Brousse, en porte le témoignage en 1421, alors que la Yeshil Cami d'Iznik remonte, pour sa part, à 1391 déjà. Cet art, qui plonge ses racines dans l'empire unissant brièvement l'Iran à l'Anatolie sous les Seldjoukides au XIe siècle, ne cessera de se développer pour atteindre son apogée turc avec Soliman le Magnifique au XVIe siècle.

Mais il semble bien que ce sont des maîtres persans qui œuvrent dans les centres de la céramique ottomane à Iznik (Nicée) et à Bursa (Brousse). Ces artisans ont véhiculé en Turquie leurs techniques et leurs secrets de fabrication, ainsi qu'en témoigne une inscription rédigée en persan et qui orne le Çinili Kösk (Kiosque aux Céramiques) d'Istanbul, datant de 1472. Cela seul peut expliquer d'ailleurs les analogies stylistiques dans le langage graphique et dans le répertoire ornemental des panneaux décoratifs chez les Ottomans et chez les Persans.

Une remarque — qui a cependant son importance — contribuera à éclairer les apports réciproques des deux empires du Moyen-Orient: chez les Ottomans, le recours aux carreaux à décor peint, qui dérivent lointainement des panneaux polychromes en céramique lustrée de Kashan, a lieu dès le XVe siècle pour recouvrir de vastes surfaces de bâtiments; en revanche, c'est essentiellement au XVIIe siècle, sous Shah Abbas, que cette technique supplantera en Perse l'usage de la mosaïque. Une différence pourtant: dans les monuments de Brousse, d'Edirné et d'Istanbul, c'est surtout à l'ornementation intérieure qu'est réservée la céramique, alors que sous les Safavides d'Ispahan ou de Mashad, la faïence polychrome recouvre également les faces extérieures des édifices. Il s'ensuit normalement une différence dans la technique et la finesse des faïences: à la délicatesse des carreaux turcs répondent les vigoureuses compositions de Shah Abbas...

Page 109

Perspective sur la pile orientale du grand iwân nord de la Mosquée du Shah. Contrairement aux décorations de carreaux figurant de part et d'autre de l'image, l'angle en pan coupé est entièrement recouvert de mosaïques de faïence. On peut ainsi comparer la vigueur expressive de cette dernière technique appliquée sur la partie chanfreinée, à la douceur plus enrobée des teintes utilisées pour les kashis.

Au côté du répertoire de motifs floraux, on voit parfois aussi des animaux, en particulier des oiseaux. Ainsi, la Mosquée du Shah présente-t-elle, au-dessus du portail d'entrée, un panneau de mosaïque orné de deux paons verts affrontés, symboles d'éternité (comme le Phénix) dans la tradition iranienne. D'autres panneaux offrent des scènes où se mêlent passereaux et bouquetins, dans des ébats qui évoquent le Paradis, avec ses jardins de félicité (voir page 111).

Il pourra sembler étrange que le monde islamique tolère de telles images, et de surcroît dans une mosquée. Car une croyance largement répandue en Occident a accrédité l'idée selon laquelle toute image représentant un être vivant aurait été bannie par les musulmans. D'une part, il faut rappeler que le Coran ne contient aucun interdit de cet ordre. Cependant, parce qu'il révère les écrits bibliques, et en particulier ceux de l'Ancien Testament avec les Dix Commandements, Mahomet assume l'interdit exprimé à l'endroit des représentations de la divinité: «Tu n'auras pas d'autres dieux que moi; Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre; Tu ne te prosterneras pas devant ces images, ni ne les serviras...» (Exode XX: 3-5).

D'autre part, les textes islamiques sur lesquels repose l'interdiction des images sont les Hadith (qui constituent l'ensemble de la tradition relative aux paroles du Prophète, et qui font autorité immédiatement après le Coran, en matière de foi islamique).

Evoquant ces sources, Hautecœur et Wiet («Les Mosquées du Caire») citent le texte suivant des Hadith: «Le Prophète maudit les peintres qui subiront par ordre d'Allah le plus cruel des châtiments parce qu'ils auront essayé d'imiter et d'égaler l'acte créateur d'Allah.» D'autres passages confirment cette attitude dans la vaste compilation, datant du IX^e siècle, que constituent les Hadith.

Mais cette tradition n'a pas une signification aussi généralement impérative qu'on a bien voulu le dire: il s'agit essentiellement, comme dans les commandements judéo-chrétiens, d'éviter le «culte des idoles». Et ce sont avant tout les représentations de la divinité qui se trouvent visées par ces textes, que certains commentateurs puristes ont voulu étendre à la totalité des images figuratives.

Page 111

Détail d'un carreau de faïence orné non seulement de motifs d'origine végétale et florale, mais également de figures animales. Oiseaux (et ailleurs gazelles) habitent ainsi ce Paradis des croyants que constitue la mosquée. La finesse et la beauté du coloris qu'atteint ici la céramique peinte de l'époque safavide en font l'un des grands arts décoratifs islamiques. Ce carreau fait partie d'un panneau très remanié et constitue probablement un remploi.

D'ailleurs, il n'est besoin que de connaître les œuvres de la première civilisation islamique, au temps des Omeyyades et des Abbassides, pour savoir que cette prescription était interprétée de manière fort tolérante. Les œuvres d'art ne manquent pas, qui, dès les premiers siècles de l'hégire, présentent des exemples non seulement de plantes mais d'animaux et même de personnages.

Aussi ne s'étonnera-t-on pas de pouvoir suivre, dans l'art islamique, toute une tradition de l'image qui trouve une éclosion remarquable dans le monde iranien, en particulier dans la miniature, tant à Tabriz et à Shiraz qu'à Hérat ou Boukhara. Cet art culmine d'ailleurs dans les magnifiques «Shah Nâmeh» des XIVe et XVe siècles illustrant le poème de Firdousi, chantre à qui la Perse doit la véritable résurrection de la civilisation iranienne au Xe siècle.

C'est également en Iran que se développe la technique de la céramique lustrée de Kashan, sur laquelle le décor figuratif comporte quantité d'animaux et de personnages. Au XIIe siècle déjà, la présence de ces images d'être vivants est, par conséquent, largement attestée dans l'art de la faïence polychrome.

Les inscriptions monumentales

Il n'en reste pas moins vrai que, poussés par certaines interprétations rigoristes des Hadith, et d'autre part parce qu'ils sont proches des sources de l'art des peuples nomades, les musulmans de la Perse ont donné libre cours à leur sens inné pour le décor abstrait qui correspond à leur mentalité profondément géométrique, mathématique et spéculative. C'est donc à une véritable floraison de l'ornementation à structure rectiligne que l'on assiste tout d'abord dans l'architecture de la Perse. Les édifices se transforment en de fantastiques dentelles de brique.

Mais au sein de ce réseau décoratif, on voit très tôt apparaître des inscriptions. Celles-ci sont réalisées, comme l'ornementation contemporaine, au moyen d'éléments de brique disposés en relief dans l'appareil. Une telle technique implique une géométrisation rigoureuse de l'écriture. Or, les caractères arabes, aux lignes fluides et souples, aux courbes nombreuses, devaient subir une schématisation poussée pour se plier à un tel traitement plastique, d'où allait naître la fameuse écriture coufique.

Page 113
Vision caractéristique de l'art persan à son apogée, dans l'admirable Mosquée du Shah : l'iwân ouest, éclairé par le soleil levant qui rutile sur les carreaux de faïence émaillée, se mire dans les eaux du grand bassin occupant le centre de la cour. Par l'effet conjugué du miroitement des surfaces verticales et de leur reflet sur l'étendue d'eau immobile, l'architecture réelle trouve son complément symétrique dans un bâtiment virtuel qui confère toute sa perfection cristalline au monument. La mosquée est en quelque sorte suspendue dans une statique d'éternité, qui correspond bien à la mystique de l'islamisme persan et à l'image du Paradis, concrétisée par la « cité de Hûrqalyâ » que mentionnent les textes du shi'isme médiéval.

A propos des origines de cette graphie, Mazahéri écrit: «Le style coufique, inventé à Al-Koufa, non loin de Ctésiphon, n'est que l'imitation en alphabet coranique de mots d'ordre pehlvis découpés par les Sassanides en stuc (...).» Il s'agit d'un «coufique zoroastrien dont on connaît des exemples préislamiques». Et il ajoute: «Tandis que l'écriture coufique zoroastrienne se lit aisément, son imitation arabe est peu lisible; car en cherchant à les faire ressembler aux caractères sassanides, on a supprimé les indispensables signes diacritiques des lettres arabes.»

L'Islam est une religion de l'écrit, du Livre. Comme la Thora ou la Bible, le Coran est une révélation. Le texte y joue donc un rôle fondamental, que les monuments ne pouvaient ignorer. C'est pourquoi les édifices religieux, dès les débuts de l'Islam, comportent des inscriptions qui marquent leur affectation, qui affirment leur appartenance et leur mission au sein de la communauté musulmane. Ces inscriptions monumentales constituent également un puissant moyen de «propagande» de la foi par les passages coraniques qui y figurent, ou par les simples monogrammes sacrés qui fleurissent sur les façades ou les minarets, Car, en Iran, les murs s'ornent très tôt des grands symboles graphiques de la triade shi'ite: «Allah, Mohammed et Ali.» Leur stylisation est parfois si poussée qu'elle finit par revêtir un aspect purement décoratif, presque détaché de la lisibilité. En effet, même pour un fin lettré, le schématisme de ces trois noms, transcrits dans un coufique de plus en plus dépouillé, finit par n'être plus déchiffrable. Les décorateurs se sont, en réalité, servis des motifs géométriques de ces trois mots pour leur donner un aspect de plus en plus désincarné et abstrait: ils simplifient, redupliquent, font jouer la symétrie au miroir qui récuse la lecture de droite à gauche, etc. pour réduire l'écriture à un pur jeu ornemental de caractère prophylactique, au même titre que les dessins du tapis... Mais la signification première reste sous-jacente et sanctifie ipso facto l'œuvre qui en est revêtue.

Les textes épigraphiques

Parmi les écrits qui se mêlent étroitement au décor et y participent d'ailleurs activement par leur élégante schématisation, il faut citer, à Ispahan, dès le XIIe siècle, les inscriptions ornant le Minaret

d'Ali. Ces textes, qui évoquent les phrases prononcées par le muezzin, sont donc en relation directement fonctionnelle avec l'édifice du haut duquel avait lieu l'appel à la prière. On lit en effet, en grand coufique carré exécuté en kashis bleus sur la brique naturelle, les mots suivants: «Il n'y a d'autre dieu que Dieu», «Le pouvoir est à Dieu», et «Muhammad est le prophète de Dieu». Une autre inscription, à la base de l'édifice, traitée en simples briques taillées, cite le verset 16 de la troisième sourate du Coran: «Dieu est lui-même témoin de ce qu'il n'y a point d'autre dieu que lui.»

Parmi les plus anciens textes figurant dans la Mosquée du Vendredi, on trouve une grande citation en coufique blanc sur kashis à fond bleu (en partie détruite) qui orne les jambages de l'entrée de la madrasa construite en 1366 par le Muzaffaride Kutb al-Din Shah Mahmoud. Il s'agit des premiers versets de la soixante-seizième sourate intitulée: «L'homme»; même si les versets 7 à 21 qui devaient figurer sur l'arc de la voûte ont aujourd'hui disparu, nous ne résistons pas au plaisir de citer intégralement ce très beau passage du Coran:

Au nom du Dieu clément et miséricordieux:

S'est-il écoulé beaucoup de temps sur la tête de l'homme sans qu'on se soit souvenu de lui?

Nous avons créé l'homme du sperme contenant le mélange des deux sexes: c'était pour l'éprouver. Nous l'avons doué de vue et d'ouïe.

Nous l'avons dirigé sur la droite voie, dût-il être reconnaissant ou ingrat.

Nous avons préparé aux infidèles des chaînes, des colliers et un brasier ardent.

Les justes boiront des coupes remplies d'un mélange de camphre.

C'est une source à laquelle boiront les serviteurs de Dieu (ils la feront ruisseler où ils voudront).

Les justes qui accomplissent leurs vœux et craignent le jour où les calamités s'étendront au loin,

Et qui, tout en soupirant après leur repas, donnent à manger au pauvre, à l'orphelin et au captif,

En disant: «Nous vous donnons cette nourriture pour être agréables à Dieu, »et nous ne vous en demandons ni récompense ni actions de grâces;

»Nous craignons de la part de Dieu un jour terrible et des calamités.»

Ceux-là, Dieu les a préservés du malheur de ce jour. Il a donné de l'éclat à leur front et les a comblés de joie.

Pour prix de leur constance, il leur a donné le paradis et des vêtements de soie.
Se reposant sur des sièges, ils ne souffriront ni de la chaleur du soleil, ni du froid glacial.
Des arbres les couvriront de leur ombrage, et leurs fruits s'abaisseront pour être cueillis sans peine.
Pour eux circuleront à la ronde des vases d'argent et des gobelets
Qu'ils rempliront pour s'abreuver d'un mélange de gingembre, en puisant à une source nommée Selsebil.
Ils seront servis à la ronde par des enfants d'une éternelle jeunesse, dont la beauté est aussi parfaite que celle des perles.
Ce séjour de délices est un vaste royaume, où les justes seront revêtus de tissus de satin vert et de brocart.
Ils seront parés d'argent, et le Seigneur leur fera boire une boisson pure.
Tout cela vous sera donné à titre de récompense; car vos efforts seront reconnus.
Nous t'avons envoyé le Coran d'en haut.
Attends avec patience les arrêts de ton Seigneur, et n'obéis point aux criminels et aux incrédules.
Répète le nom de Dieu au matin et au soir, et pendant la nuit aussi.
Adore Dieu et célèbre son nom tout au long de la nuit.
Certains hommes préfèrent le présent qui s'écoule promptement, et négligent la longue journée de l'autre monde. (LXXVI 1-27)

De tels passages éthiques et eschatologiques, reproduits dans toute leur ampleur «au fronton» des mosquées ou madrasas, revêtent une véritable fonction de prosélytisme, pour une large diffusion de l'Islam. D'autres, en revanche, se limitent à consigner des faits.

Les textes historiques

Souvent, les inscriptions monumentales ont le mérite de nous apprendre qui sont les auteurs et les artisans d'un édifice, et de nous fournir sa date de fondation. En ce qui concerne la madrasa de la Mosquée du Vendredi, elle est datée avec précision du mois de Muharram de l'année 768 de l'hégire, soit 1366. On sait également qui réalisa l'inscription encadrant le mihrab: «L'a écrit Ali Kuhnbar al-Abarkuhi. Rédigé en 778.» Ce qui signifie que la décoration de l'iwân a été achevée en 1377. En outre, dans deux petits médaillons

Page 116
Couronnant l'iwân occidental, la structure de bois du goldasteh. De ce pavillon à toiture pyramidale, l'imam lance des appels à la foule des croyants assemblés dans la cour de la mosquée. On remarquera, sous le bandeau de l'encadrement de l'iwân, la richesse de l'ornementation couvrant les triangles situés de part et d'autre de l'arc. Ces motifs décoratifs s'apparentent à ceux que l'on retrouve dans l'art contemporain du tapis floral, qui connut à Ispahan l'un de ses sommets au temps de Shah Abbas précisément.

situés au-dessus du mihrab, on trouve les noms des exécutants: «Shams, fils de Tadj» et «Fakhr, fils d'Al-Wahab Shirazi, le maçon». Enfin, le nom de l'architecte figure aussi bien sur le parement intérieur de l'arc de tête de l'iwân que dans un cartouche de la voûte: «Le fidèle, le pauvre devant Dieu le puissant, Al-Morteda b. al-Hasan al-Abbasi al-Zainabi. Que Dieu l'accepte. Le constructeur de la maison de Dieu le Très-Haut.» On le voit, les bâtisseurs du moyen âge islamique pas plus que ceux du moyen âge chrétien — contrairement à une légende tenace — ne gardaient l'anonymat. Au contraire, leur nom figure en bonne place, et deux fois plutôt qu'une, aux endroits les plus visibles de l'édifice.

André Godard, à qui nous empruntons la plupart de ces textes épigraphiques, cite ensuite les inscriptions, datant du XVe siècle, que contient la Mosquée du Vendredi. Il mentionne en particulier un texte qui fait état des travaux entrepris par Usun Hasan (Hasan le Long) qui régna de 1453 à 1478 sur un puissant Etat comprenant l'Arménie, la Mésopotamie et l'Iran: «Louange à Dieu et bénédiction sur son Prophète Mohammed! Le Sultan le plus juste, le plus glorieux, Abu'l-Nasr Hasan Bahadur — Que Dieu protège son royaume et son sultanat! — a ordonné de restaurer ce qui était en mauvais état dans cette majestueuse mosquée Djami' et de renouveler cette couverture élevée, en raison de sa détérioration et pour la sauver de la ruine. De ses biens propres, en l'année 880» de l'hégire, soit 1475.

Godard pense qu'il s'agit de restaurations apportées à la voûte de l'iwân sud et aux deux minarets. C'est d'ailleurs de cette époque que date le décor intérieur de cet iwân (voir pages 34 et 37) dont les panneaux de mosaïque sont signés dans un petit médaillon: «Œuvre de Ustad (maître) Sham al-Din, coupeur de kashis.» Ce renseignement est fort intéressant pour nous, car il nous prouve que l'art de la mosaïque était le fait d'un artiste qui réalisait lui-même matériellement ses projets d'ornementation. Il semble donc que, même s'il s'entourait de nombreux aides, le mosaïste n'en désirait pas moins apporter personnellement la dernière main au travail de découpe des carreaux de couleur, afin de faire correspondre, avec une rigoureuse exactitude, le résultat définitif avec son dessin.

Cette mention de l'auteur est d'autant plus remarquable dans le cas présent, car il s'agit d'un décor de mosaïque traité en relief (voir page 34 A) et d'une technique très rare; Godard dit qu'elle «ne

connut qu'une mode passagère» et que la formule des motifs en brique de couleur naturelle courant à travers les émaux «n'eut qu'une durée très courte».

Par ailleurs, on trouve, sur le portail de la Mosquée de Sheikh Lotfallah un bandeau d'inscription sur kashis qui fournit la date du décor de la façade sur le Meidan-é Shah. André Godard traduit ainsi ce passage:

A ordonné de construire cette mosquée bénie, le Sultan le plus glorieux, le Khawan le plus généreux, vivificateur des vertus de ses ancêtres purs et propagateur de la doctrine des Imams purs, Abu'l-Muzaffar Abbas Husaini Musawi Safavi Bahadur Khan. Que Dieu le très haut maintienne son royaume et que son navire glisse sur les océans de la sécurité! Par Muhammad et sa famille, les bons, les purs, les innocents. Que le salut de Dieu soit sur lui et sur eux tous! L'a écrit Ali Rida Abbasi, en 1012.

Cette date correspond à l'année 1603 de notre ère.

C'est en la vingt-et-unième année de son règne, soit neuf ans plus tard, que Shah Abbas ordonna de commencer la construction de la Mosquée Royale. Une inscription marquant l'achèvement du portail sur le Meidan commémore l'événement en ces termes:

La construction de cette mosquée cathédrale a été ordonnée, de ses biens propres, par le plus noble en lignée des souverains de la terre, le plus honorable par sa valeur personnelle, le plus considérable par son rang et sa situation, le plus fort en tant qu'argument et preuve, celui qui réunit le mieux la justice et la bienfaisance, poussière du seuil sacré du Prophète, balayure de la cour purifiée du Sanctuaire d'Ali, Abu'l-Muzaffar Abbas Husaini Musawi Safavi Bahadur Khan. (...) Ecrit par Ali Rida Abbasi, en 1025.

C'est donc en 1616 qu'était terminé ce portail. Une seconde inscription complète la précédente, et marque l'achèvement des travaux quelque vingt ans plus tard, après la mort de Shah Abbas. Elle fournit deux renseignements importants: d'une part on y apprend que cet édifice est l'équivalent de la très vénérée mosquée al-Aksa de Jérusalem, et d'autre part que l'architecte est un certain Ali le Grand d'Ispahan.

Avec l'aide de Dieu et sa généreuse assistance, la construction de cette mosquée, qui mérite que l'on y fasse la prière selon toutes les règles, a été

menée à terme. Elle est l'égale de la mosquée al-Aksa, dont la fréquentation est bénie. Deux fois heureux celui qui a veillé à l'exécution des soubassements de ses murs. (...) Qu'il ne cesse d'être comme son nom l'indique Muhibb Ali, c'est à dire comme l'ami d'Ali. Quant à l'architecte, qui s'est montré dans l'œuvre l'égal des ingénieurs, c'est le remarquable Ustad (Maître) Ali Akbar Ispahani. Que Dieu l'honore d'une dignité considérable!

«Propagande» religieuse

Pour en revenir à la Mosquée du Vendredi, et aux travaux d'embellissement et de restauration effectués dans l'ancien édifice à l'époque safavide, on y trouve d'intéressantes citations du Coran. C'est le cas en particulier d'une inscription, réalisée sous Shah Tahmasp, et qui orne le parement intérieur de l'arc de tête de l'iwân sud. Elle reproduit les neuf premiers versets de la dix-septième sourate qui débute par les mots:

Au nom du Dieu clément et miséricordieux!

Gloire à celui qui a transporté, pendant la nuit, son serviteur du temple sacré de La Mecque au temple éloigné de Jérusalem, dont nous avons béni l'enceinte, pour lui faire voir nos miracles. Dieu entend et voit tout.

Après cette citation du célèbre «Voyage nocturne» durant lequel Mahomet, transporté par l'ange Gabriel sur la monture nommée Borak, aurait traversé les sept cieux pour atteindre le trône de Dieu, on trouve la date de l'inscription: «Rédigé en l'année 938» de l'hégire, soit 1531. Et enfin figure le nom de l'exécutant: «Par le travail du pauvre Yusuf, fils de Tadj al-Din, maçon d'Ispahan.»

Sur ce même iwân sud, on discerne la préoccupation de «propagande» religieuse des Safavides pour le shi'isme duodécimain. Le grand bandeau épigraphique entourant l'arc, exécuté lui aussi sous le règne de Shah Tahmasp, comprend quatorze médaillons longs (séparés par treize médaillons plus petits) qui contiennent chacun une prière en l'honneur des Quatorze Purs (Mohammed, sa fille Fatima et les douze Imams).

Quant au bandeau faisant le tour de l'encadrement de l'iwân, il contient les vingt et un premiers versets de la quarante-huitième

Page 121
Détail de la pile septentrionale de l'iwân ouest. La présence des personnages — un mollah accompagné de sa femme — qui passent entre le bassin et l'édifice révèle l'échelle monumentale de la Mosquée du Shah. Le haut soubassement de marbre de Yezd, aux couleurs chaudes, contraste avec les bleu-vert qui règnent dans l'ornementation de faïence en carreaux polychromes. Cette sorte de plinthe qui forme la base de l'édifice du côté cour est une caractéristique que l'on retrouve tant dans les Mosquées du Vendredi et de Lotfallah qu'à la Madrasa de Shah Sultan Husain.

sourate intitulée «Al Fath» (la Victoire) qui comptent parmi les plus admirables passages du Coran:

Au nom du Dieu clément et miséricordieux:

Nous avons remporté pour toi une victoire éclatante,

Afin que Dieu prouve qu'il te pardonne tes fautes anciennes et récentes; afin qu'il accomplisse ses bienfaits envers toi, et te dirige vers le droit chemin;

Afin qu'il t'assiste de son puissant secours.

C'est lui qui fait descendre la sérénité dans le cœur des fidèles, afin qu'ils renforcent sans cesse leur foi (les armées des cieux et de la terre sont à Dieu, plein de savoir et de sagesse);

Afin que Dieu à son tour fasse entrer les croyants, hommes et femmes, dans les jardins arrosés par les cours d'eau, et qu'ils y restent éternellement; afin qu'il efface leurs mauvaises actions. C'est un bonheur immense que Dieu leur réserve.

Il punira les hypocrites, hommes et femmes, les idolâtres, hommes et femmes; et tous ceux qui pensent mal de Dieu. La roue du malheur tourne contre eux. Dieu est courroucé contre eux et les maudit. Il a préparé pour eux la géhenne, l'épouvantable fin.

Les armées des cieux et de la terre lui appartiennent; il est puissant et sage.

Nous t'avons envoyé, ô Mohammed! comme un témoin qui déposera contre eux, comme un apôtre qui annonce et qui avertit,

Afin que vous, ô hommes! croyiez en Dieu et en son prophète, afin que vous l'assistiez, que vous l'honoriez, et que vous célébriez ses louanges matin et soir.

Ceux qui, en te donnant la main, te prêtent serment de fidélité, le prêtent à Dieu; la main de Dieu est posée sur leurs mains. Quiconque violera le serment le violera à son détriment, et celui qui reste fidèle au pacte, Dieu lui accordera une récompense magnifique.

Les Arabes du désert qui restèrent en arrière et ne vont pas à la guerre viendront te dire: «Nos troupeaux et nos familles nous ont empêchés de »te suivre; prie Dieu qu'il nous pardonne nos péchés.» Leur langue prononcera ce qui n'est point dans leur cœur. Dis-leur: «Qui pourra »lutter contre Dieu, s'il veut vous affliger d'un malheur ou vous accorder »quelque bien? Dieu connaît vos actions.

»Mais vous vous êtes imaginé que l'apôtre et les croyants ne retourneront »jamais auprès de leurs familles, et cette pensée plaisait à vos cœurs: »vous avez conçu de mauvaises pensées, vous avez été des gens perdus »auprès de Dieu.»

Page 123

Angle nord-ouest de la cour de la Mosquée du Shah. La netteté tranchante des formes géométriques de cette double arcade, la pureté de lignes de cette architecture où n'apparaît nulle structure, et qui semble taillée dans la masse avec la précision d'une pièce de métal usinée atteignent ici une perfection classique. L'intrados des voûtes surmontant les deux étages d'arcades y est encore absolument lisse; par la suite, à la fin de la dynastie safavide, cette simplicité disparaîtra au profit de niches à demi-coupoles en facettes et stalactites (voir page 155).

Nous avons préparé un brasier ardent pour les infidèles qui n'ont point cru en Dieu et à son apôtre.

Le royaume des cieux appartient à Dieu; il pardonne à qui il veut, et inflige le châtiment à qui il veut. Il est indulgent et miséricordieux.

Si vous enlevez un butin, alors les Arabes qui sont restés dans leur maison vous diront: «Laissez-nous marcher avec vous!» Ils veulent changer la parole de Dieu; mais dis-leur: «Vous ne marcherez point avec nous. Dieu en a »décidé ainsi.» Ils te diront que vous le faites par jalousie. Ce n'est pas le cas, mais ils ne le comprennent pas.

Dis encore aux Arabes du désert qui sont restés chez eux: «Nous vous »appellerons à marcher contre un peuple doué d'une puissance terrible. »Vous combattrez ces gens jusqu'à ce qu'ils se fassent musulmans. Si »vous obéissez, Dieu vous accordera une belle récompense. Mais si vous »tergiversez comme vous l'avez déjà fait une fois, il vous infligera un »châtiment douloureux.»

Si l'aveugle, le boiteux, l'infirme ne vont point à la guerre, on ne le leur imputera pas à crime. Quiconque obéit à Dieu et à son apôtre sera introduit dans les jardins arrosés de cours d'eau. Mais Dieu infligera un châtiment douloureux à ceux qui auront tourné le dos à ses commandements.

Dieu a été satisfait de ces croyants qui t'ont donné la main en signe de fidélité sous l'arbre. Il connaissait les pensées de leur cœur. Il y a versé la tranquillité et les a récompensés par une victoire immédiate,

Ainsi que par un riche butin. Dieu est puissant et sage.

Il vous avait promis que vous feriez un riche butin, et il s'est hâté de vous le donner. Il a repoussé de vous le bras de vos ennemis, afin que cet événement fût un signe pour les croyants, et pour vous conduire dans le droit chemin.

Il vous avait promis d'autres dépouilles dont vous n'avez pu vous emparer encore. Mais Dieu les cerne déjà et il est tout-puissant.

(XLVIII 1-21)

Si nous avons donné ces longues citations, c'est pour montrer à quel point la mosquée est un véritable livre ouvert. Certes, le Coran étant écrit en arabe, la grande masse du peuple ne pouvait lire ces textes sacrés. En outre, tous les textes ne revêtent pas une telle ampleur. Certains, surtout aux périodes les plus anciennes, sont brefs, concis, comme des slogans. Ainsi, au pied de l'iwân occidental de la Mosquée du Vendredi, qui a conservé des vestiges du décor seldjoukide, on trouve deux citations figurant sur les piédroits.

Page 125
Détail d'un groupe de carreaux ornant le fond d'une arcade ouverte sur la cour de la Mosquée du Shah. Autour d'une rose, œillets et renoncules étalent leurs pampres symétriques sur le panneau décoratif. Tout le vocabulaire chromatique est une lointaine transposition de la réalité que l'on ne cherche nullement à imiter. Comment ne pas évoquer ici le texte du Coran: « Ceux qui auront cru et fait le bien se divertiront dans un parterre de fleurs »? (XXX 14).

D'une part: «Il n'y a pas d'autre dieu que Dieu, le souverain, le véritable, le clairvoyant!» Et de l'autre, également tracé en coufique classique: «Mahomet, le Prophète du Dieu, le véridique, le fidèle!»

En outre, cet iwân occidental, dont le décor a été refait au temps de Shah Sultan Husain, à la fin de l'époque safavide, en 1700, comporte le grand «leitmotiv» de l'Iran shi'ite: «Je suis la Ville de la Science, et Ali en est la porte», un thème riche de symbolisme, car nous verrons que la mosquée elle-même devra se muer en analogue de cette «Ville de la Science», thème qui nous ramène à l'urbanisme et à l'architecture...

Ainsi, par le pouvoir décoratif de l'écriture, les inscriptions et textes épigraphiques, porteurs du message islamique, et en particulier du Coran et des Hadith, c'est l'édifice tout entier qui devient, littéralement, «la Parole de Dieu», ainsi que l'a écrit A. U. Pope.

Chapitre VI

Structure et décor

Rapports entre l'architecture et l'ornementation

Quels sont les rapports existant, dans l'art persan, entre les structures construites et leur décor de faïence? Il convient de savoir si l'ornementation fait généralement corps avec l'édifice, ou si elle est conçue comme un élément rapporté; si elle souligne les intentions architectoniques ou au contraire si elle entre en conflit avec elles; bref, s'il existe une unité fonctionnelle et organique entre le bâtiment et le traitement de ses surfaces colorées, tel qu'il est obtenu au moyen des faïences polychromes. C'est le problème de l'intégration et de la synthèse des arts.

Au début, le décor n'intervient que pour créer des rythmes (ombres et lumières) à la surface des murs. Tel est son rôle lorsqu'il apparaît dans les édifices seldjoukides (voir le détail du Minaret d'Ali, pages 17 et 45). Il ne cache en rien le matériau de base: la brique. C'est au contraire grâce à la brique que l'ornementation parvient à s'affirmer; il lui donne tout son pouvoir d'expressivité plastique. Il ne fait que la souligner. Grâce aux zones où le réseau du dessin est serré et à celles où l'ornementation forme de larges mailles géométriques, il est possible de faire vivre les surfaces, de leur conférer une diversité. Ainsi, sur le fût du Minaret d'Ali, pourtant régulièrement conique, les motifs serrés en haut et en bas de la première section, et lâches dans la partie médiane, suggèrent des resserrements, des renflements, des tensions, bref, une dynamique...

Page 128

Détail de l'ornementation de l'arcade à deux étages entourant la cour de la Mosquée du Shah. Le gros plan révèle la luxuriance du décor floral qui, à distance, se fond presque en un tout homogène. Le contraste est violent entre la minutie précieuse des motifs et la rigueur géométrique des structures. En cela, la Mosquée du Shah constitue un moment d'équilibre exceptionnel. Ces arcades couvrent des balcons derrière lesquels se trouvent les cellules des mollahs et de leurs élèves.

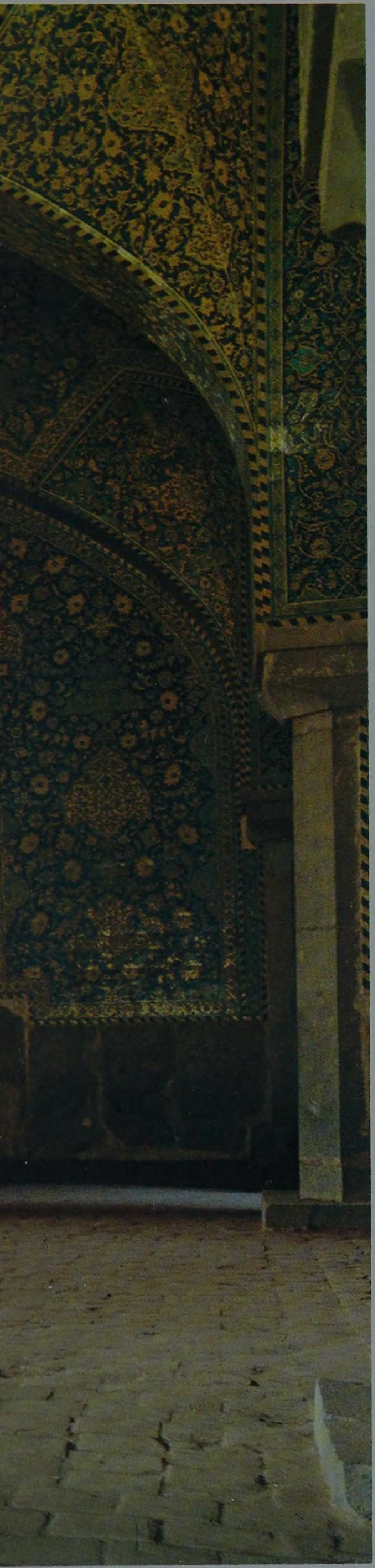
Page 130

La salle hypostyle occidentale flanquant à droite le sanctuaire à coupole de la Mosquée du Shah. Le dépouillement des colonnes polygonales en grès contraste avec la richesse du revêtement en carreaux de céramique qui recouvre tant les parois que les voûtes de la salle. On notera que ces voûtes sont formées de coupoles fortement déprimées. Chaque travée est pourvue d'un petit mihrab qui indique au croyant la direction de La Mecque.

Mais c'est avec l'ornementation des alvéoles qui tapissent l'intérieur de l'iwân occidental de la Mosquée du Vendredi que ce décor très dépouillé exprime le mieux l'esthétique propre au temps des Seldjoukides. La brique naturelle y est simplement parsemée de touches de couleur d'une grande sobriété. S'il a été entièrement restauré au temps de Shah Sultan Husain, à la fin de la dynastie des Safavides, soit en 1700, le décor de cet iwân reproduit certainement avec fidélité le modèle original du XII[e] siècle (voir page 32). Or, il ne vient nullement se superposer au jeu complexe des alvéoles, dont l'agencement annonce les stalactites; mais il souligne au contraire délicatement les arêtes, les lignes de force de la structure architecturale. Des schémas carrés de faïence verte forment de sobres monogrammes en coufique qui se mêlent, à l'intérieur de ce réseau d'alvéoles, au décor géométrique obtenu par le pointillé des briques à glaçure noire. L'ornementation contribue donc, à l'évidence, à augmenter la lisibilité des formes: les structures très heurtées de cet iwân, qu'accentue encore la puissance des ombres et des lumières, sont unifiées grâce à ce semis parcimonieux de faïence. Un tel décor crée un frémissement sur toutes les surfaces et confère une réelle homogénéité visuelle à la composition.

Avec la période mongole, les effets s'enrichissent de moyens d'expression nouveaux; ainsi, dans l'iwân méridional de la madrasa située à l'est du complexe formé par la Mosquée du Vendredi, le décor de 1377 ne présente déjà plus la même unité en raison du recours à des techniques très variées. Certes, on retrouve les «pointillés» hérités de l'époque seldjoukide; mais ils se combinent avec des inscriptions en coufique blanc sur fond bleu, qui sont isolées dans des médaillons carrés formant des unités distinctes. Le décor comporte en outre, ainsi que nous l'avons dit, des éléments floraux stylisés, des palmettes, des rinceaux, des étoiles, qui dialoguent avec les motifs géométriques (voir page 40). Il en résulte une impression moins homogène. Cet effet découle également de l'introduction de divers types d'écriture: on ne se contente plus de la seule stylisation rigoureuse du coufique; mais les bandeaux épigraphiques du mihrab, par exemple, sont traités en «thuluth» aux hauts jambages, aux lignes arrondies et élégantes, avec des pleins et des déliés d'une extraordinaire souplesse.

Désormais, le décor est en passe de devenir plus important que la structure construite: on le constate à l'amenuisement des alvéoles



composant les stalactites, ainsi qu'à la vigueur chromatique que revêt la mosaïque du mihrab.

A l'époque des Timourides (XVe siècle), cette disparité entre décor et structure s'accentue encore par l'affirmation du rôle essentiel que joue dorénavant la mosaïque de faïence. Celle-ci n'est plus un obéissant serviteur des formes architecturales qu'elle serait chargée, humblement, de souligner. Au contraire, l'ornementation polychrome s'impose dorénavant comme un élément primordial. Cela n'implique pas qu'il y ait forcément contradiction, lutte, antagonisme entre le décor et les structures bâties...

La primauté de l'ornementation éclate en particulier dans l'iwân sud de la Mosquée du Vendredi (voir page 35), ou l'on distingue la présence de deux techniques: alors que la niche tapissée d'alvéoles rappelle le style ascétique de l'iwân occidental, l'encadrement (bien que plusieurs fois restauré et remanié) exprime l'idéal décoratif des Timourides. Désormais, l'élément de base de la construction persane disparaît: nous voulons parler de la brique. Celle-ci est entièrement cachée sous le revêtement de faïence polychrome. La mosaïque vient occulter la terre cuite, comme s'il s'agissait d'une tare honteuse, d'un matériau tout juste bon à constituer l'ossature des organes fonctionnels.

Certes, la disposition des bandeaux épigraphiques et décoratifs n'est pas en contradiction avec les structures: ces bordures suivent le mouvement de l'arc de tête; elles encadrent la façade de l'iwân comme pour en souligner la forme autoritaire et rigoureuse. Mais là où le foisonnement de l'ornementation atteint son paroxysme, c'est précisément dans ces «tympans» triangulaires dont la surface plane s'offre à l'éclosion de la mosaïque, de part et d'autre de l'arc de l'iwân.

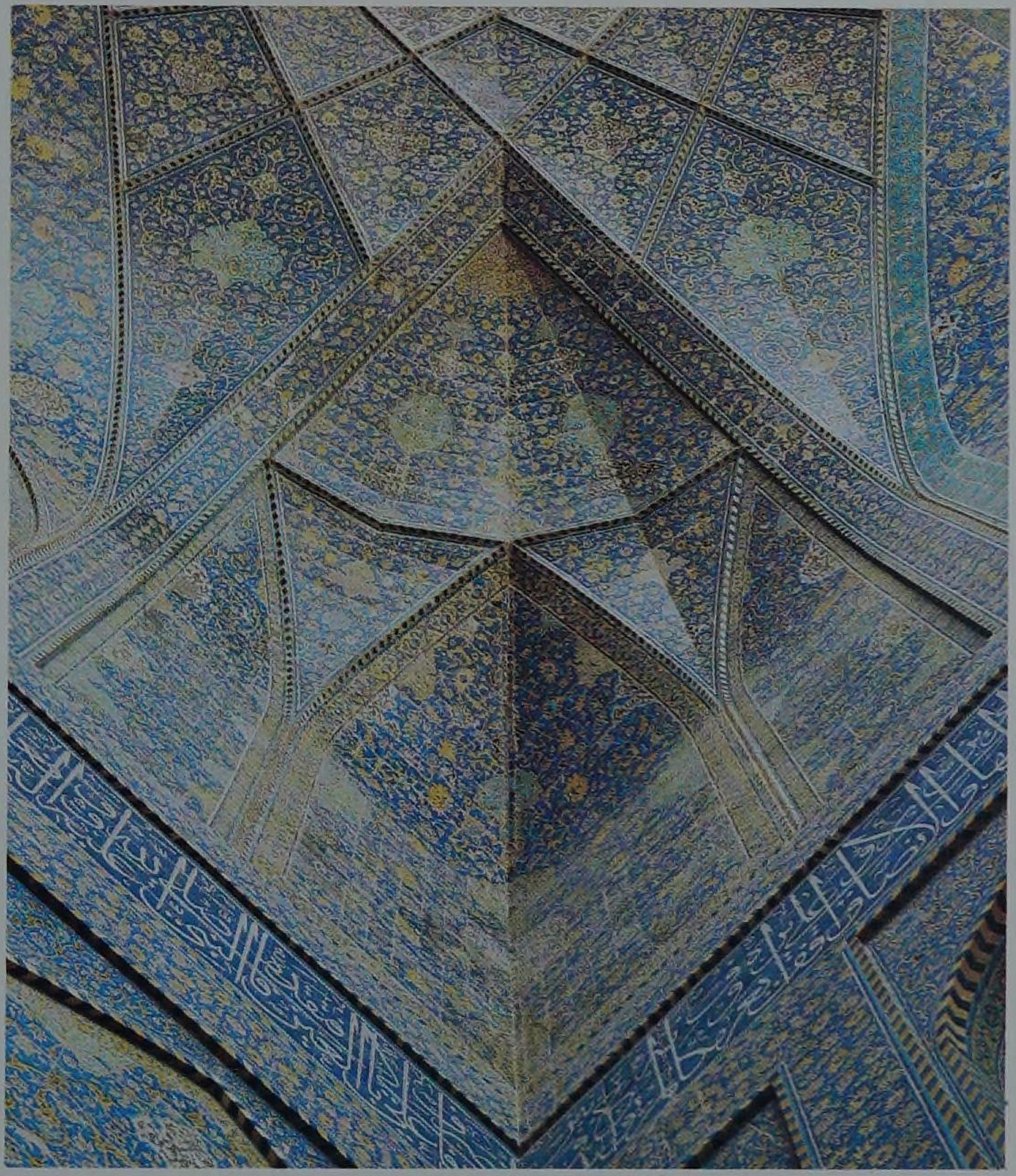
Cette zone neutre, structurellement faible, ce «ventre mou» de l'iwân est souligné par une profusion de couleurs, de formes florales, comme si l'ornementation avait pour mission de compenser un défaut organique. On notera cependant une adéquation du décor à l'architecture en ce que les motifs qui couvrent cet espace, à la manière d'un tapis somptueux suspendu contre un mur, ou d'une page de miniature tirée d'un manuscrit de Hérat, n'ont aucun caractère directionnel. Ces motifs sont amorphes, comme l'est cette zone de l'encadrement qui, du point de vue statique, s'apparente à un remplage.

Page 131

Passage voûté reliant latéralement l'iwân ouest (dont on voit ici la paroi septentrionale) à la cour de la madrasa située dans le dos de l'observateur. On constatera l'absence de symétrie très subtile, caractérisant la composition des panneaux et niches décoratifs, entièrement revêtus de carreaux de céramique polychrome.

Page 133

En haut : le grand iwân méridional donnant accès au sanctuaire de la Mosquée du Shah. Le centre du voûtement est tracé sur le schéma d'un demi-polygone à 20 côtés; contrebuté de part et d'autre de l'entrée par des trompes dont la structure est analysée dans les deux images suivantes. En bas à gauche, la trompe occidentale vue au téléobjectif se présente comme une ogive. En bas à droite : ce même élément, vu d'un point situé à l'exacte verticale de son centre, révèle un tracé carré. Le géométrisme des voûtements persans est rigoureux : toutes les courbes des arcs, réduites au plan, peuvent être représentées comme des droites.



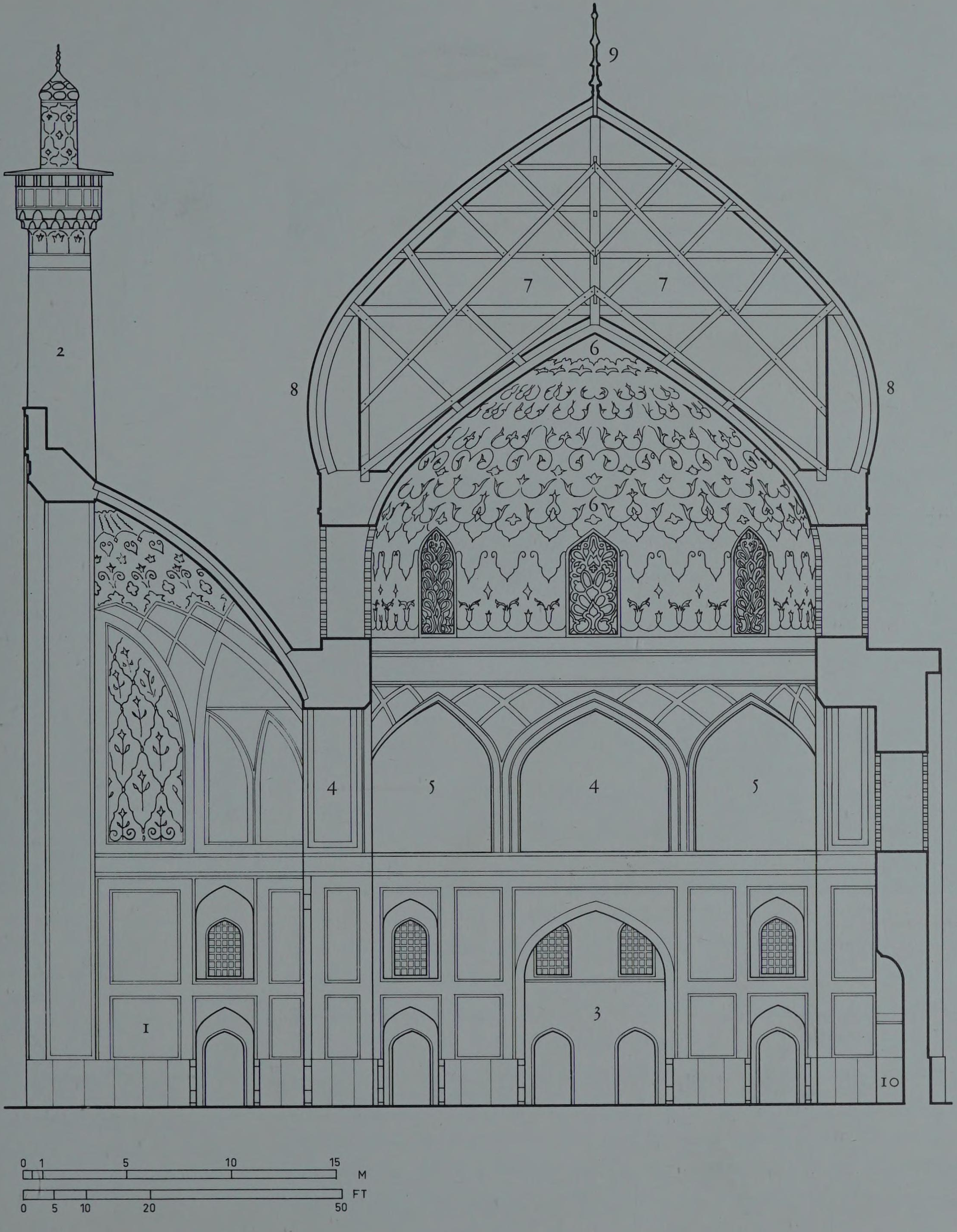
Dans le cadre de cet iwân, on remarque également un élément intéressant qui est constitué par une série de légers renfoncements en forme de «lancettes». Ces panneaux surmontés d'un arc qui rappellent le mouvement des arcades de la cour connaissent une faveur considérable dans l'ornementation persane. On les retrouve dans le décor de nombreux iwâns ou de sanctuaires (voir pages 29, 104, 121, 131 et 141). Ces motifs contribuent à donner de la hauteur à l'iwân, mais ne traduisent en rien sa structure réelle, même si, à l'origine, telle a dû être leur fonction, comme contrebutement de la demi-coupole. On ne saurait passer sous silence le caractère symbolique de ces «lancettes»: elles évoquent l'arc du mihrab, à la manière dont les tapis de prière présentent, eux aussi, une arche, une porte ouverte vers la Kaaba, la prière, l'au-delà...

Dans certains cas, l'ornementation souligne l'ordonnance des formes, à défaut d'expliciter les structures. C'est le cas, en particulier, dans les façades des arcades sur cour, où des bandeaux couverts de motifs floraux en faïence constituent une sorte de quadrillage orthogonal et régulier qui enserre les arcs et leurs niches. On en trouve des exemples aussi bien, dès l'époque timouride, à la Mosquée du Vendredi (voir page 43) qu'à l'époque safavide, à la Mosquée du Shah (voir pages 98, 113, 123) et à la Madrasa de Shah Sultan Husain (voir page 155).

A toutes les époques, ces bandes plates qui encadrent les niches des deux étages d'arcades revêtent ce caractère «amorphe», non directionnel, qui frappe dans le décor persan: ainsi les éléments verticaux, que l'on pourrait comparer à des pilastres dans les ordres classiques, sont-ils traités de manière absolument analogue aux éléments horizontaux, qui jouent le rôle de linteaux. L'ornementation ne traduit nullement les forces qui s'exercent sur les organes architecturaux. Pas plus la flexion sur les linteaux que les poussées verticales sur les montants ne sont indiquées: au contraire, le motif décoratif se poursuit imperturbablement tout autour des niches, comme s'il s'agissait d'un ruban collé sur la façade. De plus, à la croisée entre verticale et horizontale, le motif est tel qu'il ne confère de priorité à aucune des deux directions. On ne saurait dire si c'est le ruban vertical qui coupe l'horizontal, ou vice versa (voir page 128). Rien donc qui évoque les poussées, comme le font les nervures gothiques, ou qui suggère l'effort, comme les entablements ou les chapiteaux antiques. Les propriétés de la matière sont au contraire niées,

Coupe de l'iwân méridional et de la grande coupole de la Mosquée du Shah, montrant le système à double coque. Echelle: 1/250.

1 Iwân sud
2 Minaret
3 Salle de prière
4 Arcs ouverts sur l'extérieur
5 Trompes
6 Coupole interne
7 Etançons de bois entre les deux coques
8 Coupole externe ou dôme
9 Epi de cuivre
10 Mihrab



9
7
7
8
8
6
6
2
4
5
4
5
3
I
IO
0 1 5 10 15 M
0 5 10 20 50 FT

gommées, comme si l'on avait affaire à des structures sans pesanteur, immatérielles, libérées de la gravitation...

Ce décor de faïence, plaqué comme une peau sur l'édifice, est ainsi un «masque» qui transfigure le bâtiment en l'arrachant aux contraintes de la réalité, aux contingences quotidiennes. La rigueur de la composition, la netteté des partis, la brillance et l'aspect tranchant des arêtes (voir page 123), tout concourt à évoquer un matériau dur comme le métal. Et pourtant l'ossature de brique, parfois hâtive, paraîtrait molle, indécise, terne, sans ce revêtement de faïence luisant, acéré, resplendissant.

En outre, ce décor, lorsqu'il s'avise de souligner les structures, a un caractère conceptuel, symbolique, abstrait. C'est le cas pour les beaux bandeaux épigraphiques qui surmontent le tambour des coupoles. Ils donnent l'impression d'enserrer étroitement le sommet du cylindre, avant l'élargissement que marque le bulbe outrepassé (voir pages 145 et 180). Ils jouent visuellement un rôle de contention, comme s'ils contribuaient à maintenir la cohésion du dôme, à la manière d'un cerclage.

On constate le même type d'application des bandeaux épigraphiques au sommet des minarets, juste avant l'épanouissement des stalactites dont les nids d'abeilles s'évasent pour supporter la galerie supérieure (voir pages 81, 101, 153 et 185).

Page 136
Vue zénithale dans le sanctuaire à coupole de la Mosquée du Shah, prise devant la niche du mihrab. Dans la grande coupole de 21,5 m de diamètre, le passage au plan carré se fait par quatre trompes lisses (on voit ici les deux plus méridionales, à mi-hauteur à droite et à gauche). Le sanctuaire est éclairé par de larges baies latérales (visibles aux angles supérieurs gauche et droite), ainsi que par huit fenêtres axiales et diagonales, dont les claustra forment des arabesques revêtues de céramique. Cette fantastique coupole est construite à double coque : si le dôme extérieur atteint 50 m de hauteur, la coque interne ne dépasse pas 40 m à son sommet. En effet, entre les deux surfaces sphériques encastrées l'une dans l'autre subsiste un espace aveugle de quelque 10 m de hauteur, dans lequel sont disposés des étançons en bois qui maintiennent le dôme extérieur en bulbe.

Le rôle de la symétrie

Nous avons signalé, en parlant de l'urbanisme, la volonté d'asymétrie qui se manifeste à l'époque safavide dans la composition d'édifices tels que la Mosquée de Lotfallah ou la Mosquée du Shah, vues, l'une et l'autre, depuis le Meidan-é Shah. Les coupoles, comme déjetées à droite du portail, ont choqué certains voyageurs occidentaux. Ainsi, dans son «Voyage en Perse» fait dans les années 1807-1809, Adrien Dupré écrit avec une belle assurance à propos de la Mosquée Royale construite par Shah Abbas: «Le corps principal de la mosquée n'est point dans la direction du portique. Il est rejeté beaucoup sur la droite. Le dôme, peint de plusieurs couleurs, blesse la vue par sa masse, tandis que le côté gauche est entièrement dégarni. Ce défaut dans l'architecture vient, dit-on, de la nécessité où sont les Musulmans de tourner le sanctuaire de leurs temples du

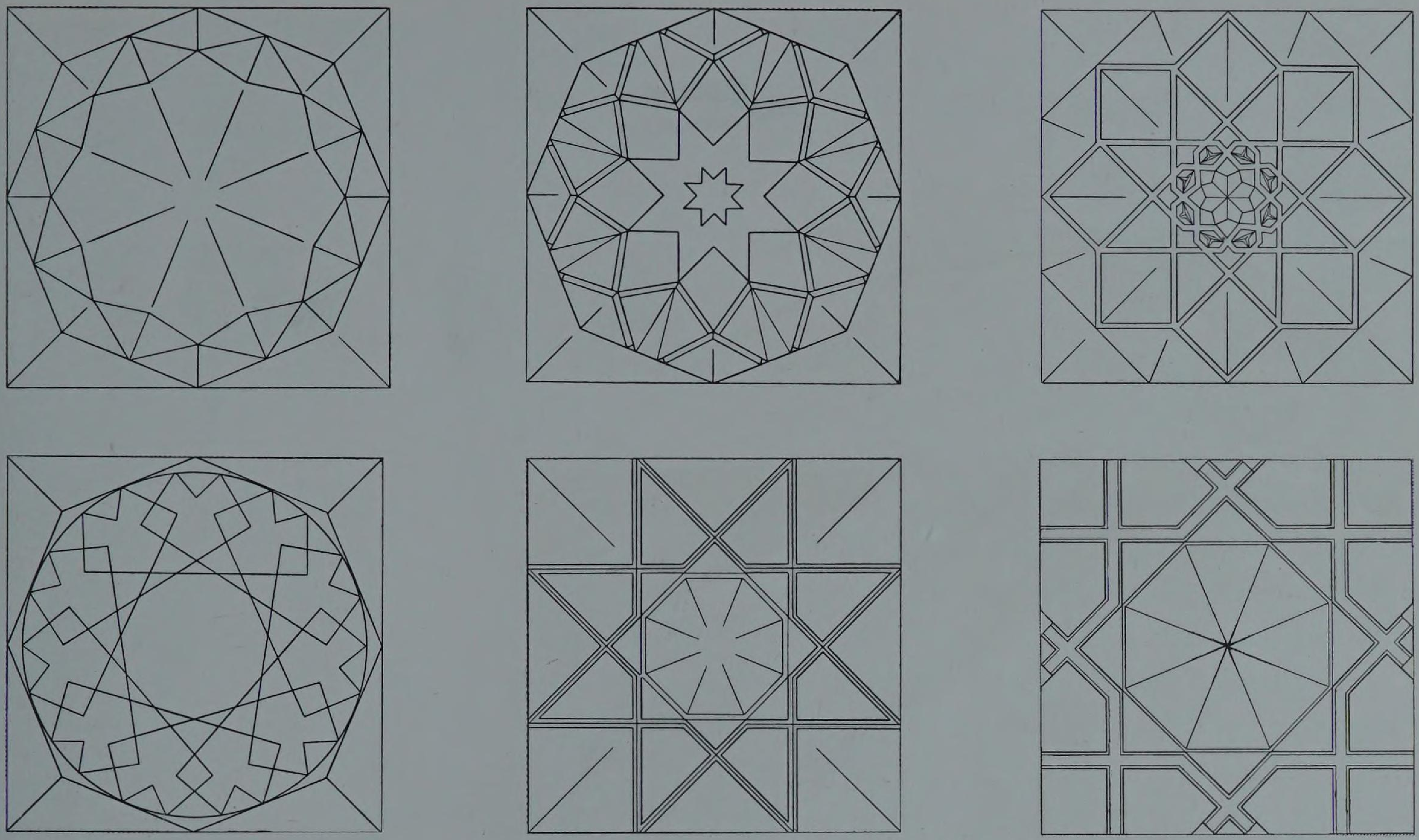
côté de La Mecque. Mais il faut rejeter ce défaut sur l'ignorance principalement. Car en déterminant dans un autre sens les dimensions du Meidân, on aurait construit un édifice moins imparfait» (voir page 90).

Cette citation démontre bien l'incompréhension des Occidentaux, au temps de l'empire napoléonien, face à la conception plastique de Shah Abbas. Le refus de monumentalité et de symétrie qui s'exprime dans les mosquées safavides ne peut leur apparaître que comme un défaut. Quant à nous, tentons de comprendre les lois de la composition auxquelles obéissaient les architectes du XVII[e] siècle en Perse.

En réalité, comme celle de tout homme, l'âme iranienne aspire à se soumettre à l'universelle loi de symétrie qui découle de l'organisation même de notre corps. Cette symétrie éclate aussi bien dans la nécessaire axialité selon laquelle doit être contemplé un iwân (voir page 113) que dans la composition des panneaux décoratifs de mosaïque ou de kashis (voir pages 37, 57, 125 et 168). Il n'en reste pas moins que le Persan recherche aussi la diversité, l'animation, la vie, même si celles-ci doivent se faire jour au prix d'exceptions à la règle.

Le meilleur exemple est peut-être le détail des stalactites de l'iwân du portail d'entrée à la Mosquée du Shah (voir page 96). Dans une structure rigoureusement symétrique se développe une décoration où la réduplication des motifs disposés tant à gauche qu'à droite de l'axe central se fait au moyen de dessins qui, au premier coup d'œil, donnent l'impression de similitude absolue; en réalité, ils sont fort dissemblables, ainsi qu'il apparaît lors d'un examen plus poussé. On peut presque affirmer que chacun de ces alvéoles en triangles sphériques, ou que chacune des étoiles qui les surmontent, est unique. Ce sont généralement de «fausses paires». Mais, vues à distance, elles sont similaires...

Cette recherche de variations, cette fuite devant l'uniformité des éléments répétitifs est d'ailleurs un trait proprement persan. Il apparaît dès l'époque seldjoukide avec les petites coupoles couvrant les salles hypostyles au sud et au nord de la Mosquée du Vendredi. Dans ce gigantesque édifice qui comporte plus de quatre cents coupoles de format analogue, il n'y en a probablement pas deux qui soient rigoureusement identiques. On a l'impression que les architectes-maçons y ont rivalisé d'ingéniosité pour montrer toutes les



Quelques-uns des différents types de coupoles en brique couvrant les salles hypostyles de la Mosquée du Vendredi.

ressources qu'ils étaient capables de tirer de la technique de voûtement en brique. Ils ont constitué, dans cette mosquée d'Ispahan, un véritable répertoire de leurs possibilités. C'est une analyse typologique complète sur la coupole à trompes, à alvéoles, à réseau, à oculus, etc.

Ce refus de la répétition, cette recherche de la variété dans l'unité, on les retrouve également dans la cour de la Mosquée du Shah. Car si l'édifice y paraît à première vue revêtir une parfaite symétrie sur l'axe de pénétration, il n'en est rien en réalité: les iwâns ne sont pas identiques. L'iwân occidental est moins haut que l'iwân oriental, et surtout leur système de voûtement est très différent, l'un étant constitué sur un tracé en demi-octogone, l'autre sur un demi-décagone. Or, ces deux formules donnent naissance à un système décoratif dont les variations sont d'un intérêt considérable.

La loi semble donc être, pour le Persan, une certaine asymétrie dans un schéma symétrique, ou, selon l'échelle à laquelle on se place, une certaine symétrie dans l'asymétrie. Et c'est là une manière de se conformer aux lois de la nature (corps humain symétrique dans l'ensemble, mais cœur à gauche et foie à droite, etc.). Si le portail

d'entrée de la Mosquée Royale est conçu selon une structure symétrique, en revanche, son inscription dans la totalité de la composition de l'édifice s'avère asymétrique. Mais si l'on descend à un niveau d'observation plus restreint, on constate, comme nous venons de le faire, que ce même portail symétrique comporte une décoration dont les motifs sont asymétriques...

Echelle de l'observation

Ce problème d'échelle de l'observation est d'ailleurs riche d'enseignements: quiconque pénètre dans la cour de la Mosquée du Shah a l'impression, à première vue, d'être entouré par un décor de faïence dont la dominante est une teinte vert turquoise; en revanche, lorsqu'il s'approche du revêtement de kashis polychromes, l'observateur constate que la couleur dominante du fond sur lequel se dessinent les motifs floraux est un bleu cobalt profond (voir page 125). Ce n'est donc qu'à la faveur d'un certain éloignement que la présence des fleurs jaunes et de petites touches couleur pistache traduisant les feuillages feront apparaître verte l'ornementation de la cour. C'est là un effet qui s'apparente au mélange des teintes fondamentales, tel que l'ont recherché les pointillistes. (D'ailleurs, aux différentes heures du jour, la couleur dominante varie à l'infini: les premiers rayons de l'aube, lorsque la lumière est chaude, le soleil étant bas sur l'horizon, la font paraître beaucoup plus jaune (page 113) qu'elle ne le sera en plein midi (page 116); enfin, l'orientation joue également un rôle considérable, et les faces septentrionales, faiblement éclairées par une lumière rasante (page 99) seront toujours plus bleues que les faces méridionales).

Dans ce phénomène d'échelle, on remarquera également une autre modification, plus affirmée encore: si l'ensemble d'un édifice comme la Mosquée du Shah, et en particulier sa cour, paraît d'emblée puissant, autoritaire, affirmé, net et franc, si les lignes qui dessinent les volumes sont pures et dures, si le parti semble tranché et volontaire, en revanche, pour quiconque examine le détail, l'ornementation revêt un caractère délicat, presque mièvre, que l'on pourrait qualifier d'efféminé par rapport à la virilité de la volumétrie. Ces fines guirlandes, ces rinceaux, ces bouquets de fleurs appellent le qualificatif «joli», alors que l'on ne pourra parler que de «beauté»

Page 141
Le sanctuaire de la Mosquée du Shah. La niche du mihrab, au centre, qui constitue le saint des saints de l'édifice, est flanquée, à droite, d'une chaire, nommée minbar, avec un escalier de marbre du haut duquel le prédicateur prononce son sermon lors de la prière solennelle du vendredi.

en embrassant du regard la totalité du monument. L'échelle de l'observation — comme en physique — modifie donc entièrement le jugement.

De la trompe aux stalactites et aux façettes

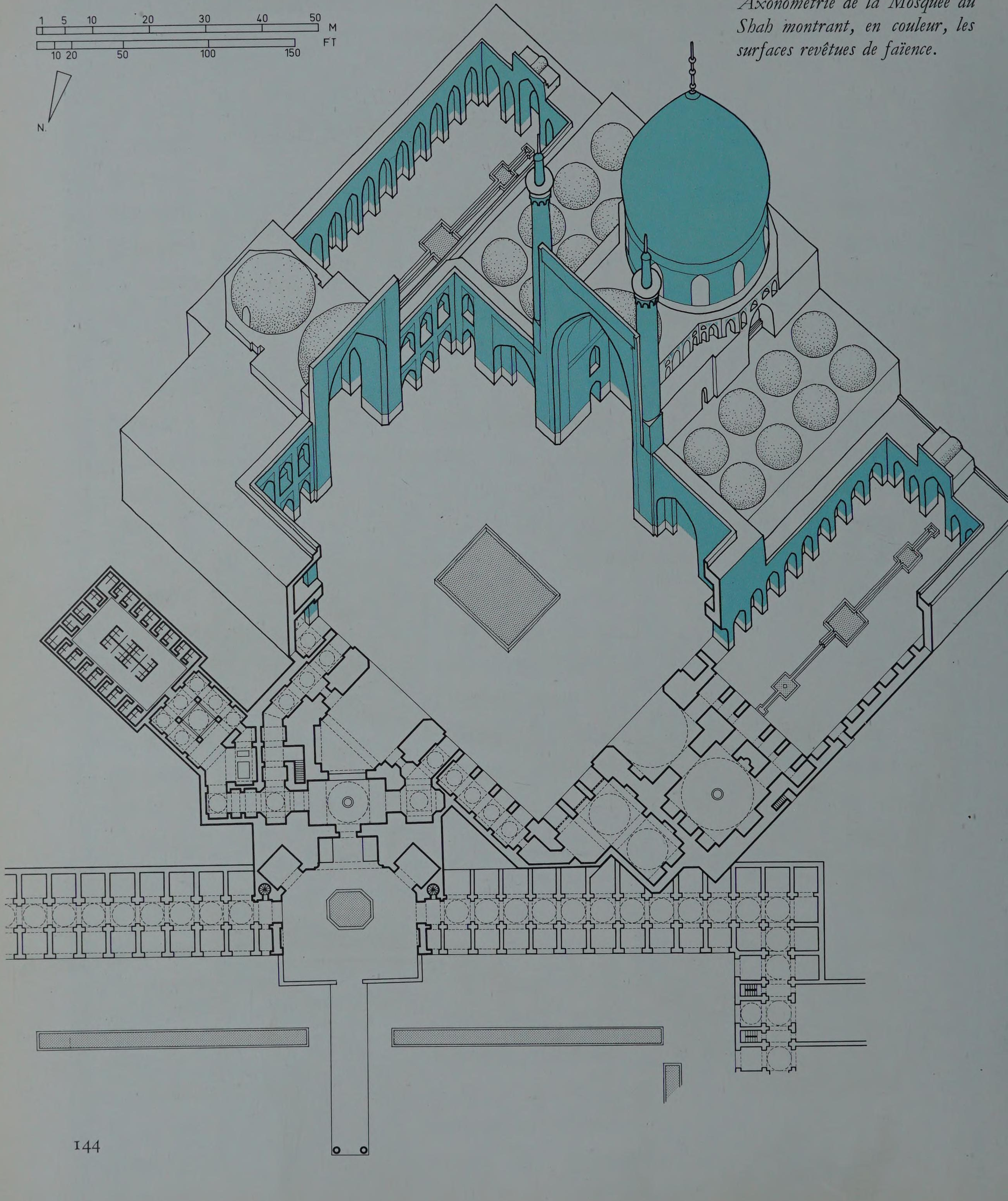
L'évolution type qui conduit de la primauté des systèmes constructifs à celle du décor, selon une démarche que connaissent presque toutes les cultures et tous les arts, est particulièrement visible dans les structures de voûtement des coupoles ou des iwâns (lesquels sont généralement des demi-coupoles). Si l'on remonte au Gunbad-é Khaki, ou coupole nord de la Mosquée du Vendredi, datant de 1088, on constate que la solution utilisée pour opérer le passage du plan carré au plan circulaire, aux angles du bâtiment supportant le dôme, est fondée d'emblée en Iran sur un système de trompes, et non de pendentifs comme chez les Romains, les Byzantins et les Ottomans. Ce choix technologique se portant sur la trompe, aux angles des coupoles, aura d'importantes conséquences du point de vue plastique et conditionnera toute l'évolution du décor dans les surfaces concaves.

Dès les premiers exemples que nous connaissons à Ispahan (les coupoles sud et nord de la Mosquée du Vendredi), la formule est déjà complexe: la niche en brique naturelle des trompes est subdivisée en plusieurs secteurs, sous un seul et même arc de trompe, des triangles sphériques sont alliés à un voûtement en carène. C'est le début d'un processus de subdivision en alvéoles, qui s'affirmera de manière grandiose dans l'iwân ouest de la Mosquée du Vendredi, au cours du XIIe siècle.

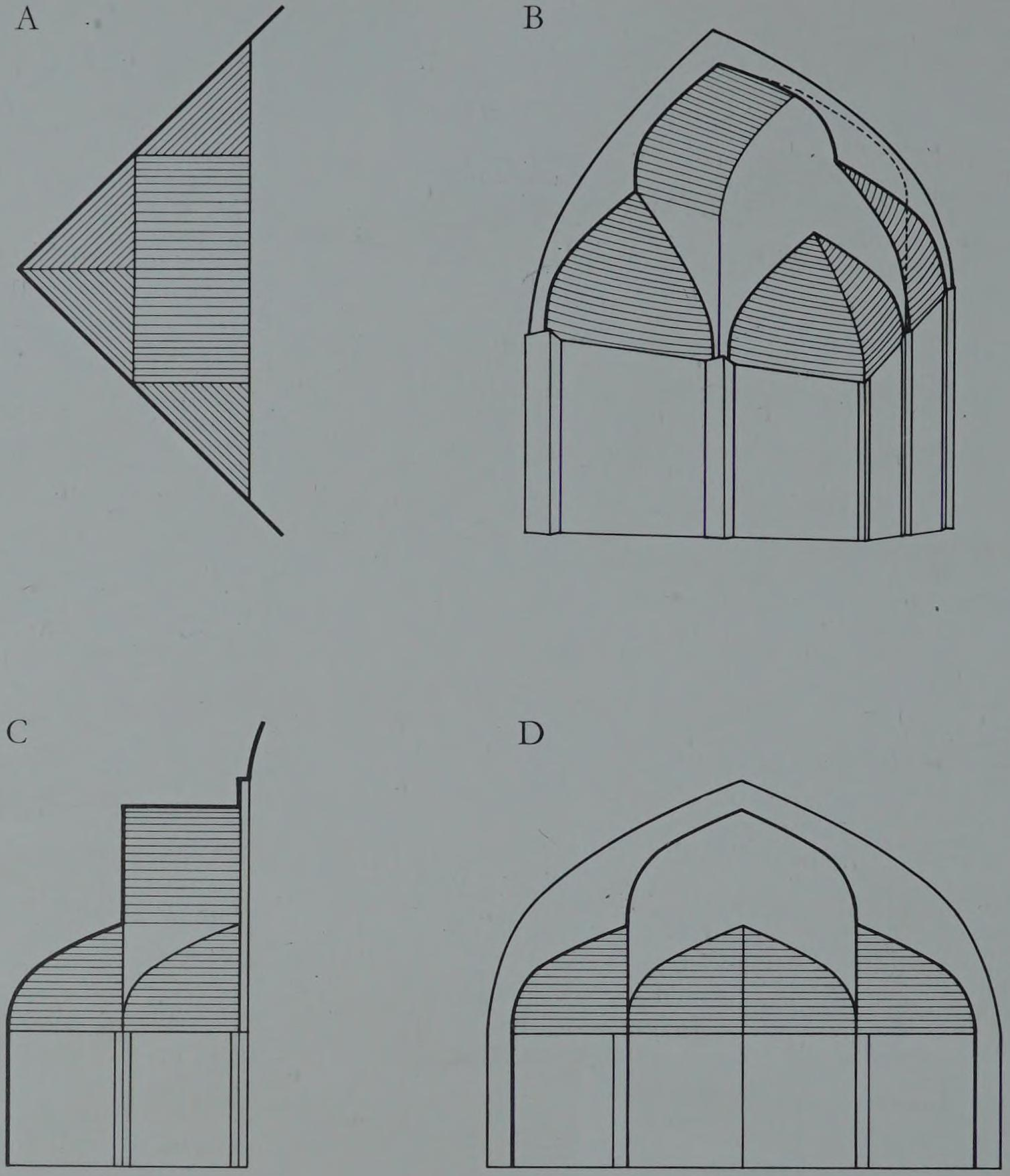
Ainsi que nous l'avons déjà souligné, l'amenuisement des alvéoles (formés à l'aide de coques à faces en triangles sphériques) tapissant les iwâns va donner naissance aux stalactites. Cette évolution se manifeste au cours des XIIIe et XIVe siècles. C'est le cas dans la madrasa de la Mosquée du Vendredi, dont la structure remonte à 1366. Elle s'affirmera encore au temps des Safavides, dans les portails de la Mosquée de Lotfallah et de la Mosquée du Shah.

Il s'agit d'une miniaturisation de plus en plus poussée des alvéoles. Ceux-ci finissent par constituer de très complexes structures en nids d'abeilles. La multiplication du même élément en

Page 143
Panneau décoratif ornant la base d'un des minarets qui flanquent le grand iwân sud de la Mosquée du Shah. Le simple jeu des assises de briques à faces polychromes structure rigoureusement les motifs décoratifs qui alternent avec des monogrammes parmi lesquels on reconnaît, au centre, les noms d'Allah, d'Ali et de Mohammed, qu'entourent divers termes propres à l'islamisme shi'ite de la Perse.



Axonométrie de la Mosquée du Shah montrant, en couleur, les surfaces revêtues de faïence.



Trompe d'une salle à coupole seldjoukide :
A Plan, B Vue, C Coupe, D Elévation
Echelle : env. 1/40.

Page 145
Détail de la grande coupole surmontant le sanctuaire de la Mosquée du Shah. Cette fantastique réalisation de brique, à double coque, qui culmine à 54 m de hauteur au sommet de l'épi de cuivre est la plus prestigieuse réussite de l'architecture safavide. D'un diamètre de plus de 24 m, son haut tambour est surmonté d'un bandeau épigraphique, et présente des fenêtres à claustra entre lesquelles sont disposés de vastes panneaux couverts d'inscriptions en grand coufique. Mais c'est l'énorme dôme outrepassé, couvert d'un foisonnant décor de pampres et de rinceaux entrelacés, dont la faïence rutile dans la lumière, qui constitue la véritable gageure tenue par l'architecte, nommé Ustad (maître) Ali Akbar Ispahani.

forme de trompe, se répétant sur les flancs de la surface concave de l'iwân, aboutit à ce foisonnement de cavités triangulaires, juxtaposées par rangées décalées (en quinconce) les unes par rapport aux autres. Ces alvéoles sont séparés par des arêtes en surplomb et par des sortes de clés pendantes, en avancée sur le vide.

Ces éléments saillants et rentrants confèrent à l'espace voûté une vibration qu'accentue encore, dans les œuvres safavides, la surface luisante des mosaïques de faïence. Ce chatoiement, ce fond rutilant dans l'ombre de la niche des portails créent une surface que l'œil a peine à analyser et à localiser aisément: il ne peut appréhender ni l'échelle ni la courbure exacte de la structure. C'est une résolution de la continuité des lignes qui enlève toute matérialité, toute pesanteur à la voûte. Au moyen de cette vibration de la lumière et des

plans biais, les stalactites ont pour mission de dissoudre dans l'espace l'immense masse construite qui paraît ainsi suspendue dans les airs. Ainsi ces nids d'abeilles contribuent-ils à alléger les vastes niches des portails monumentaux.

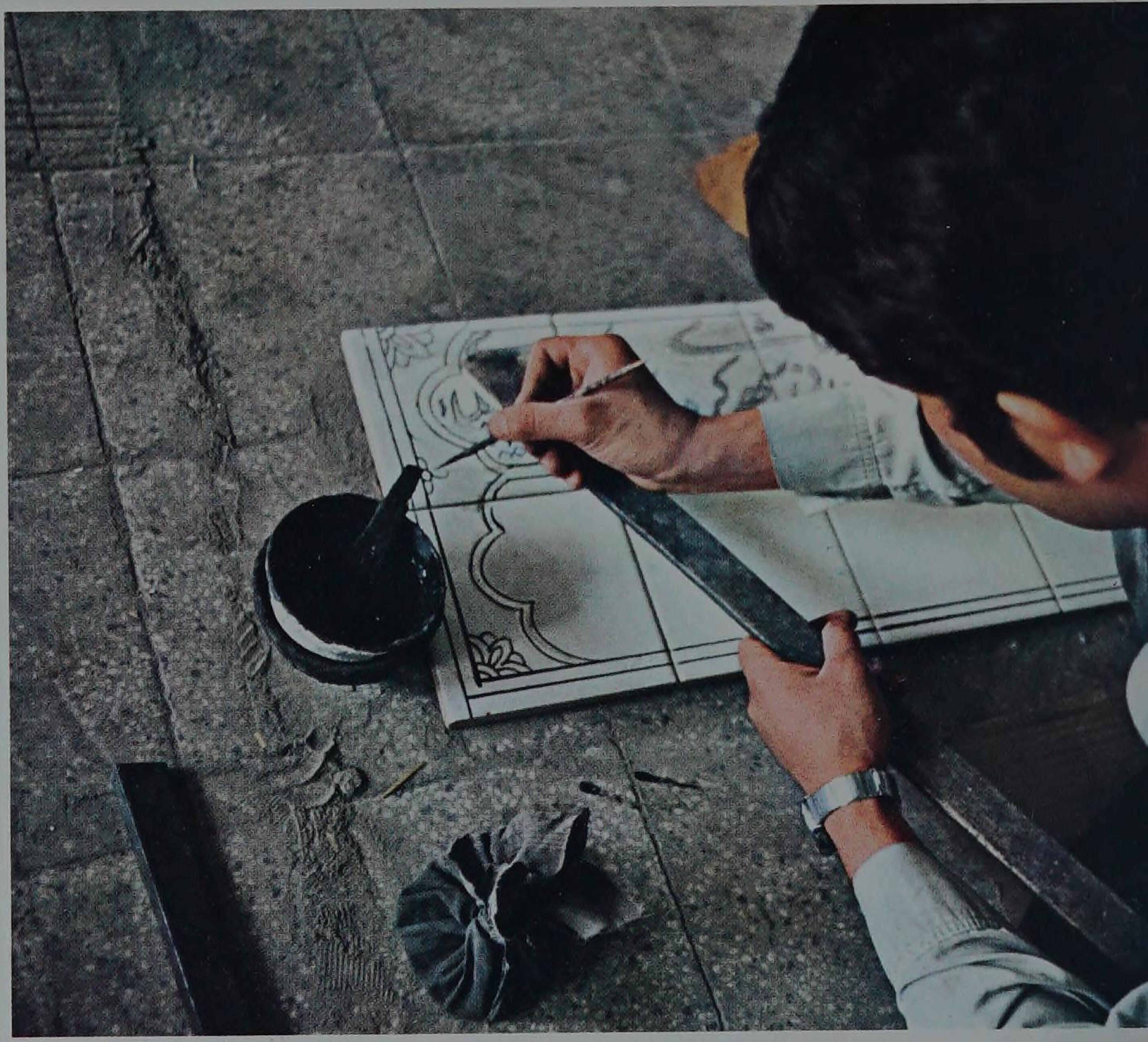
Cette recherche de mise en vibration des masses, obtenue grâce à l'effet de brillance des fonds de faïence qui accrochent la lumière sur les arêtes et dans les cavités des stalactites aux teintes profondes, d'un bleu lapis, outremer ou cobalt, procède d'une volonté délibérée. Ce parti contraste d'ailleurs avec le traitement des surfaces sphériques convexes des dômes qui sont en revanche sobres, dépouillées et fluides, et dont la couleur dominante est un vert clair ou un beige lumineux.

On relèvera également, en les opposant aux motifs minuscules ornant les stalactites, l'immensité des grandes arabesques dont les spirales symétriques de feuillages et de fleurs monumentaux décorent la «panse» des domes. Ces ramures s'enroulant sur elles-mêmes contribuent à «faire tourner» les surfaces, à leur conférer toute leur rotondité. C'est un décor souple, sans heurt ni solution de continuité qui se coule harmonieusement dans les formes convexes qui s'offrent à son épanouissement (voir page 170).

Quant aux iwâns sur cour (par opposition aux portails) des mosquées safavides, ils connaissent également une forme d'expression originale. En effet, on constate à la Mosquée du Shah une différence très nette entre le traitement de l'iwân d'entrée et celui des quatre iwâns de la cour cruciforme. Ces deux structures analogues ne jouent pas le même rôle plastique. Les grands alvéoles qui tapissaient l'iwân occidental de la Mosquée du Vendredi ont fait place, dans la Mosquée Royale de Shah Abbas, à un jeu de facettes presque imperceptibles. C'est un réseau d'éléments triangulaires tapissant le fond des niches monumentales (voir page 133). Les angles très peu marqués que forment entre eux les plans lisses et brillants de ces triangles recouverts de kashis donnent à l'observateur l'impression de voir, de l'intérieur, un immense diamant taillé de mille facettes.

Comme pour les stalactites, il s'agit ici de créer une surface concave dont les multiples points de rutilance subdivisent la lumière. Mais on veut conserver à ces iwâns leur puissance architectonique, que récusaient au contraire les nids d'abeilles des portails.

Les grands iwâns de la Mosquée du Shah offrent de beaux exemples de cette virtuosité décorative propre aux artistes persans. Ils



sont construits sur un réseau de lignes rigoureusement régies par des tracés géométriques. Demi-octogones, demi-décagones, demi-polygones à vingt côtés témoignent de la recherche de structures complexes devant lesquelles ne recule pas cette ornementation. Situé dans la zone de transition entre le plan carré et les surfaces circulaires (ainsi que sur le voûtement proprement dit de l'iwân), ce motif des facettes présente à plus d'un titre des parentés visuelles avec les «triangles turcs» que l'on trouve dans les édifices anatoliens. Le rapprochement peut se faire également en ce qui concerne les stalactites; car on sait que cet élément décoratif joue un rôle considérable dans l'architecture turque des Seldjoukides de Roum et des Ottomans.

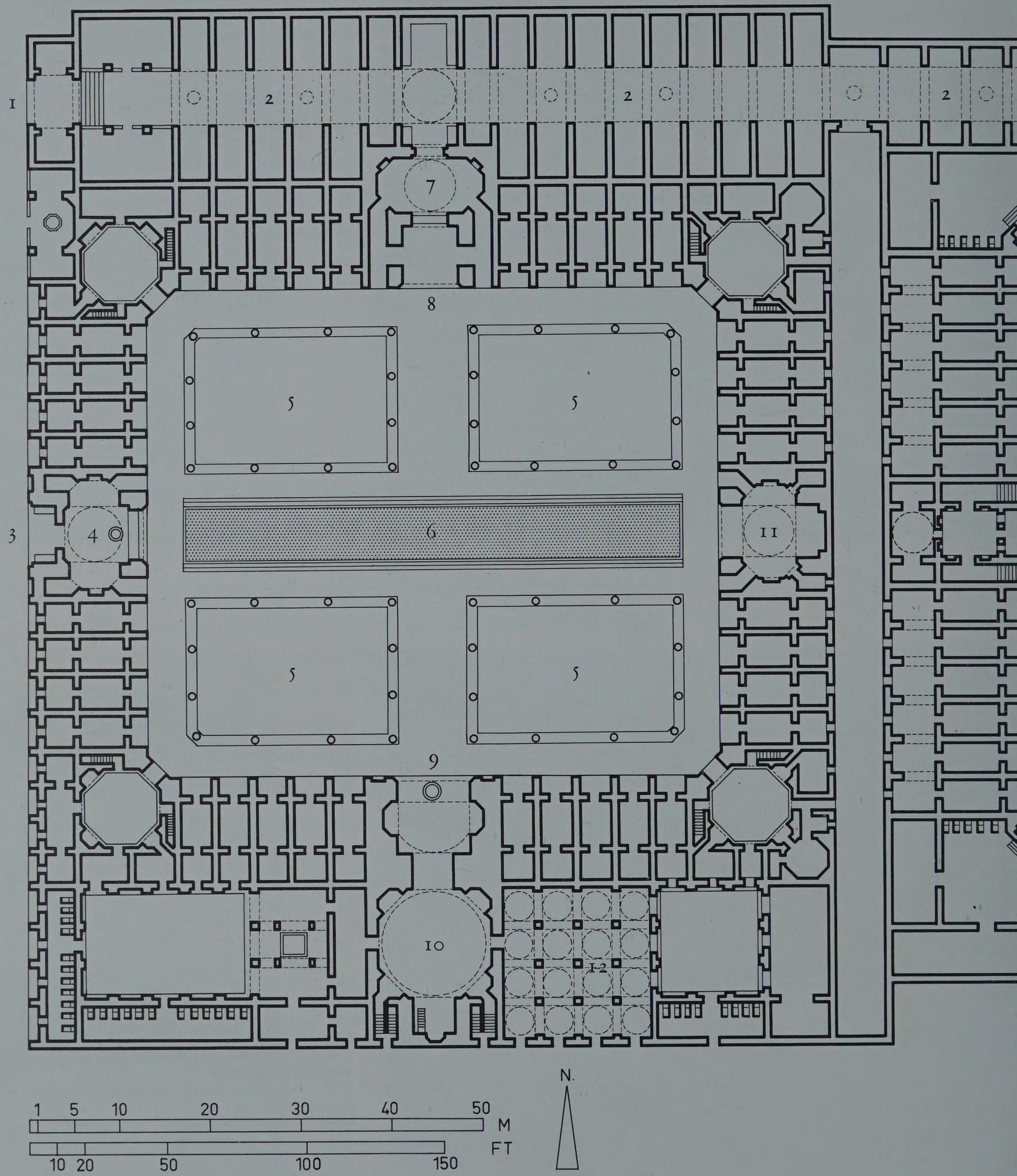
A l'opposé de ces modes décoratifs qui recourent à d'infinies subtilités géométriques, l'intérieur des coupoles revêt, quant à lui, une extraordinaire simplicité au temps de Shah Abbas (voir pages 65 et 136). Les trompes lisses de Lotfallah, ou de la Mosquée Royale, marquent le sommet de la sobriété, avec leurs grandes conques brillantes qu'habillent des carreaux de couleur, traités en haftrangi à motifs floraux.

Dans ce domaine, en revanche, le langage plastique et la technologie des Persans et des Turcs sont diamétralement opposés: autant la trompe a été régulièrement utilisée par les diverses cultures islamiques de l'Iran, autant celles d'Anatolie ont recouru, tout aussi régulièrement, aux grands pendentifs d'angles pour lier la coupole au plan carré. En cela, les Ottomans ont suivi la leçon des Byzantins (Sainte-Sophie), qui l'avaient eux-mêmes héritée des Romains. Ces derniers n'ayant jamais pu se maintenir en Perse, leur influence ne contrecarra nullement, auprès des populations des plateaux iraniens, les traditions autochtones remontant au monde sassanide, et même aux temples du feu des Parthes...

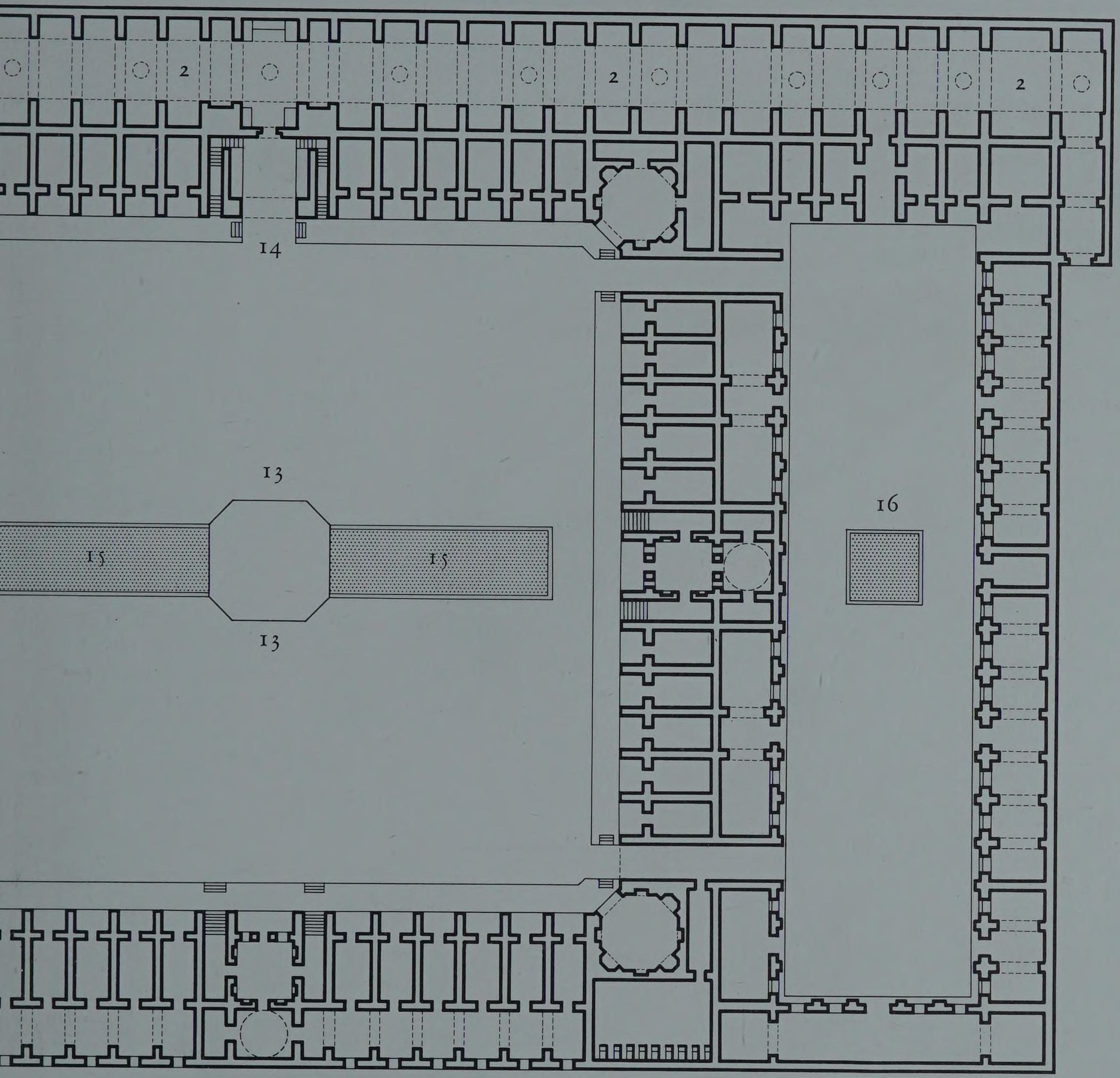
Evolution des styles à la fin des Safavides

A partir des réalisations de Shah Abbas qui conjuguent de manière presque classique la sobriété des formes avec la richesse du décor, l'architecture comme l'ornementation vont évoluer parallèlement. Elles suivront la loi infaillible qui veut que l'on passe d'une période primitive où prime la structure (les œuvres contemporaines

Page 148
L'art de la faïence polychrome n'a pas disparu en Iran: pour les besoins des campagnes de restauration menées depuis tantôt un demi-siècle dans l'ancienne capitale, tout un artisanat a poursuivi l'œuvre de grands ancêtres. Et des ateliers existent à Ispahan, où l'on peut observer les techniques du dessin et de la mise en couleur des carreaux à motifs floraux ou de grandes inscriptions sur fond bleu. Jusqu'à la miniature, haute en couleur, qui retrouve vie dans ce mode d'expression hérité du splendide passé architectural d'Ispahan.



1
2
2
2
7
8
5
5
3
4
6
11
5
5
9
10
12
1 5 10 20 30 40 50
M
FT
10 20 50 100 150
N.



Plan de la Madrasa, du bazar et du caravansérail de Shah Sultan Husain. Echelle : 1/600.

1 *Entrée du Bazar*
2 *Galerie du Bazar*
3 *Entrée de la Madrasa sur le Tchahar Bagh*
4 *Vestibule occidental*
5 *Les quatre jardins*
6 *Rivière (canal)*
7 *Vestibule unissant la Madrasa au Bazar*
8 *Iwân nord*
9 *Iwân sud*
10 *Coupole de la Mosquée*
11 *Vestibule oriental*
12 *Salle d'hiver*
13 *Caravansérail*
14 *Iwân nord du caravansérail*
15 *Canal*
16 *Cour des écuries*

des Seldjoukides), à une période classique d'équilibre entre la fonction et le décor (les XV^e^ et XVI^e^ siècles et le début du XVII^e^), pour aboutir à une éclosion baroque, où l'ornement peut prendre le pas sur les impératifs architectoniques, et revêt en tout cas un rôle prépondérant. Il arrive alors que les solutions traditionnelles, originairement logiques, se transforment en de purs maniérismes vidés de leur signification structurelle.

C'est ce qui se passe au temps du dernier des Safavides, Shah Sultan Husain. Mais il ne faudrait pas conclure, en fonction de ce qui précède, qu'une telle évolution soit inintéressante ou sans valeur. La Madrasa de la Mère du Shah est peut-être la plus fascinante des créations de l'art et de l'architecture en Perse.

Une comparaison aidera à saisir cette évolution remarquable qui a lieu à la fin de la dynastie safavide: le grand iwân donnant accès à la salle du sanctuaire présente une formule décorative très différente selon qu'il s'agit de la Mosquée du Shah (page 133) ou de la Madrasa datant de Shah Sultan Husain (page 177). Comparée aux grandes structures lisses que seules viennent animer les imperceptibles facettes du décor à réseau géométrique et les trompes d'angles très pures qui caractérisent le style de Shah Abbas à la Mosquée Royale, la solution appliquée à la Madrasa est bien plus complexe plastiquement parlant: d'une part, les trompes d'angles ne sont plus lisses, mais présentent des stalactites dont le relief est très accusé, et d'autre part les faces latérales de l'iwân s'enrichissent de niches dont le voûtement, lui aussi, est tapissé de stalactites vigoureusement articulées.

Enfin, en lieu et place d'un décor purement floral, comme celui de la Mosquée du Shah, la Madrasa présente une combinaison comportant d'une part des panneaux à rinceaux végétaux se développant en spirales, réalisés au moyen de kashis polychromes, et d'autre part des motifs géométriques traités à l'aide de mosaïques ne comportant que de petits éléments polygonaux, à l'exclusion de pièces découpées selon des courbes. Dans cet iwân, les mosaïques géométriques sont réservées exclusivement aux zones recouvertes de stalactites. Ces plages sont donc isolées dans l'ensemble floral. Leur rôle fonctionnel est souligné par le décor strict. Mais ce caractère de structure qu'ont les stalactites est d'autant plus volontiers accentué par l'ornementation qu'il est moins justifié du point de vue statique: car les alvéoles sont devenus si minuscules qu'ils ont perdu

Page 153

A la fin de la dynastie safavide, Shah Sultan Husain érige, en bordure de la grande avenue d'Ispahan, nommée Tchahar Bagh, un vaste complexe architectural couvrant 2,5 hectares. Celui-ci comprend une madrasa, un caravansérail et un bazar. Edifiée de 1706 à 1714, la madrasa, dite de la Mère du Shah, comporte une magnifique mosquée surmontée d'une coupole de faïence verte, haute de 37 m au sommet de l'épi de cuivre. Huit ans plus tard, la dynastie bascule sous les coups des Afghans.

toute fonction porteuse. Ils se confinent à un aspect visuel: c'est un placage destiné à animer, à alléger les formes.

Il se crée alors un dialogue entre les surfaces planes à facettes et le relief des stalactites qui forment une sorte de dentelle de faïence. Cette dentelle est précisément localisée dans les zones les plus «critiques»: elle contribue à ôter à l'iwân son aspect massif et «monolithique». N'avions-nous pas comparé les iwâns sur cour de la Mosquée du Shah à des diamants taillés qui seraient vus de l'intérieur? Or, cette impression disparaît totalement à la Madrasa, en raison des «trous» d'ombre qu'y creusent les stalactites.

Cette volonté d'alléger la monumentalité, cette recherche de subdivision des masses, nous l'avions analysée dans une précédente étude («Iran des Bâtisseurs») en écrivant: «Chacune des faces de l'iwân est dotée de sortes d'absides, elles-mêmes parfois pourvues d'absidioles qui aboutissent à créer un espace quasiment baroque. Là où la Mosquée du Shah présentait des surfaces lisses, orthogonales, reposantes, la Madrasa offre des angles à pans coupés, des renfoncements qui forment à leur tour de petits iwâns dans les grands. Bref, chaque espace s'y subdivise à l'infini. Les niches comportent des espèces de «transepts», eux-mêmes pourvus, aux angles, de niches que surmontent des voûtes indépendantes, divisées à leur tour en stalactites, réseaux, pendentifs et facettes...» (Voir plan pages 150-151.)

Au lieu de l'espace bien délimité par des façades sur cour rigoureusement rectangulaires que présente la Mosquée du Shah, la Madrasa offre des vues en coulisse, des surprises, des échappatoires, des ouvertures. Ainsi les angles de la cour, nets et durs, de la Mosquée Royale ont-ils fait place à ces étranges structures octogonales qui occupent dorénavant les quatre coins de la Madrasa. On y accède par de hautes baies voûtées, situées en pan coupé sur l'angle de la cour; de plus, l'octogone lui-même est ouvert sur le ciel. Ce refus de tout espace simple ou clos, qui est perceptible au premier coup d'œil, cette recherche d'un univers spatial articulé de manière inattendue jusqu'à ses moindres recoins sont caractéristiques de la baroquisation que subit l'architecture durant les dernières décennies de la dynastie safavide.

C'est un art où l'architecture se mue en décor: de l'habitude de faire primer l'ornementation sur les structures est née une formule que l'on pourrait qualifier de «trompe-l'œil». Par exemple, au lieu

Page 155

Les deux étages d'arcades donnant sur la cour de la Madrasa de Shah Sultan Husain. Derrière chaque arcade, une niche tapissée de réseaux très en relief évoquant des stalactites, est réalisée en stuc peint et forme la couverture du balcon derrière lequel s'ouvre la cellule des maîtres et élèves travaillant dans l'école coranique. L'ornementation un peu sèche des motifs de céramique revêt pourtant un charme réel grâce aux miroitements dans le bassin placé devant l'iwân nord. On remarquera, à l'extrême gauche, que le quadrilatère de la cour est limité aux angles par un pan coupé, au lieu des sobres angles droits que présente la Mosquée du Shah (voir page 123).

Page 156

Détail du portail d'entrée de la Madrasa de Shah Sultan Husain. La triple torsade de faïence turquoise, dont on voit ici la pile inférieure gauche, est située entre un panneau fondé sur une trame hexagonale, où apparaissent de petits bouquets et des textes en surimpression, d'une part, et une composition à vase, d'autre part. Le style tardif de ces mosaïques, caractérisées à la fois par une certaine raideur et un goût pour la virtuosité précieuse, contraste avec la vigueur puissante du tore jaillissant d'un vase d'albâtre invisible sur ce document.

des coupoles très simples surmontant les salles orientales et occidentales de la Mosquée du Shah, on trouve maintenant à la Madrasa des voûtes «plates», des coupoles déprimées qui veulent donner l'impression de vrais hémisphères sans que naisse l'obscurité due à la profondeur; aussi le décor contribue-t-il à l'illusion.

Si, au temps de Shah Abbas, la coupole est nettement distincte des arcs qui la supportent et présente donc une limite inférieure absolument circulaire dans la zone surmontant les arcs et les trompes, en revanche la Madrasa innove en liant ses coupoles déprimées aux arcs porteurs au moyen d'une «étoile» en décagone ou d'un polygone à seize côtés. Les bras de cette étoile se poursuivent dans des sortes de pendentifs à réseaux qui constituent une solution nouvelle en Perse (pages 165 et 183). Le passage de la coupole à ce pendentif à réseaux se fait si imperceptiblement qu'on ne parvient pas à savoir si les premiers losanges du réseau sont la base de la coupole ou le sommet du pendentif. De telles incertitudes n'auraient jamais été tolérées au début du XVII^e^ siècle; au temps de Shah Sultan Husain, ces jeux fluctuants, ces transitions imperceptibles sont au contraire recherchés.

On bascule vers un certain formalisme du décor. C'est le cas pour le voûtement des niches situées derrière chacune des arcades qui, sur deux étages, font le tour de la cour de la Madrasa (page 155). Ces niches sont recouvertes d'un réseau très en relief, formant presque des stalactites, qui est réalisé en stuc sur une âme de bois recouverte de torchis. Certes, le recours à des stalactites «décoratives», réalisées à l'aide de stuc, ne constitue pas une nouveauté de l'époque de Shah Sultan Husain. En effet, on connaît des exemples qui remontent à la période mongole des Ilkhanides. Car les XIII^e^ et XIV^e^ siècles sont précisément une époque de haute virtuosité dans le travail du plâtre et du stuc, ainsi qu'en témoigne le beau mihrab d'Uldjaïtu Khodabendeh, à la Mosquée du Vendredi... Cependant cette technique, sans revêtement de faïence, appliquée à la Madrasa, contraste vivement avec le décor du temps de Shah Abbas. Ces niches à réseau peint, utilisées en lieu et place des sobres arcs de la Mosquée du Shah, font mesurer le chemin franchi sur la voie de la prééminence décorative. On se sert dorénavant de formules qui ont été totalement vidées de leur signification structurelle et statique. Seule importe une certaine cohérence du décor. Et si absurde que puisse paraître ce type de voûtement, il n'en traduit pas

moins clairement une volonté très conséquente de donner à l'ornementation un rôle primordial et unitaire dans tout l'édifice.

Quant au retour aux mosaïques géométriques que l'on constate à cette époque — et qui semble former comme un lointain écho des ornementations seldjoukides, alors vieilles d'un demi-millénaire — il se manifeste aussi bien sur les faces internes des coupoles que dans les panneaux situés en façade donnant sur la cour de l'édifice. Les éléments sont simplifiés et ne comportent plus que des carrés, rectangles, triangles, hexagones ou octogones, à l'exclusion de toute courbe, ce qui permet une standardisation de la production (voir pages 173 et 175).

On songe parfois à un style «à la Vasarely». Et s'il en résulte une certaine sécheresse des motifs, on doit leur reconnaître aussi une rigueur graphique contrastant heureusement avec les panneaux de kashis où a subsisté le décor sinueux et fouillé des pampres ornant la voûte des iwâns (voir page 177).

Tout à la fin de l'époque safavide, qui précède de quelques années seulement l'effondrement persan devant les Afghans, l'architecture a donc su se renouveler de manière profonde et hautement créatrice. Tant dans le décor que dans les structures, une mutation importante a conféré à ce chant du cygne d'Ispahan que constitue la Madrasa un regain d'intérêt considérable.

Chapitre VII

Des mosquées à l'image du Paradis

Un symbolisme transcendental

Et maintenant que nous avons analysé le rôle de cette faïence polychrome, avec ses motifs géométriques et floraux, ainsi que ses inscriptions qui font de la mosquée un véritable livre sacré; maintenant que nous avons évoqué les techniques de la mosaïque et des kashis traités en haftrangi, c'est-à-dire revêtus des sept couleurs de la poterie contemporaine; maintenant que nous savons où se situe cette décoration et quel est son rôle plastique en fonction de l'architecture proprement dite; maintenant que nous avons étudié les rapports entre décor et structure et que nous avons suivi l'évolution de l'ornementation par les périodes seldjoukide, mongole, timouride et safavide, jusqu'à l'ultime efflorescence baroque de l'aube du XVIIIe siècle, il nous est maintenant possible de reprendre l'interprétation de la fonction profonde de ces faïences dans l'espace de la mosquée persane; car sa signification ne se limite pas au seul aspect esthétique et plastique: elle revêt en outre une valeur symbolique qui transcende les formes matérielles et transfigure l'édifice de la prière musulmane en Iran.

C'est à partir de la conception de l'urbanisme s'exprimant à Ispahan que l'on peut saisir le rôle joué par le décor de faïence dans les édifices publics. Et tout d'abord il faut étudier sa disposition sur les bâtiments. Première constatation: les céramiques polychromes ne revêtent que les dômes, d'une part, et les faces intérieures des

bâtiments, d'autre part. Cette dernière affirmation demande à être explicitée: face intérieure, dans cette acception, ne signifie pas seulement salle, mais aussi cour ou place. L'ornementation de faïence n'est pas disposée en façade, puisque cette dernière n'existe pas vraiment comme telle, mais est toujours tournée vers l'intérieur de quelque chose. En effet, la face d'une mosquée qui borde une place (le portail de la Mosquée du Shah, donnant sur le Meidan-é Shah, par exemple) constitue une partie de l'édifice s'ouvrant sur un intérieur, en l'occurrence celui de la place, précisément; car cette dernière ne comporte, elle aussi, que des faces internes. On passe, ainsi que nous l'avons vu, sans cesse d'un espace par lequel on est enveloppé à un autre qui vous enserre aussi. Et seul cet espace intérieur est décoré.

Ce peut être, à grande échelle, l'entourage du Meidan, ou, dans des proportions moins vastes, la cour de la Mosquée du Shah, ou enfin les salles de prière proprement dites. Toutes ces «enveloppes» sont polychromes vers l'intérieur, et couleur brique naturelle vers l'extérieur. C'est un peu comme une boîte qui serait brute et rude au-dehors, et qui formerait un écrin précieux et délicat au-dedans. On peut y voir aussi l'analogue du corps humain, avec la distinction existant entre la peau et les muqueuses: ces dernières correspondent au revêtement de faïence, sensible, brillant, d'aspect presque humide...

On constate aussi que plus l'espace est vaste (place), moins le décor est important. Mais au contraire, plus les surfaces sont réduites, plus dense sera l'ornementation, et plus profonde la couleur. C'est le cas surtout pour ces points «névralgiques» que sont les passages, les cavités donnant accès aux ouvertures: portails et iwâns. Ces lieux déterminés, comme le mihrab également, comportent une luxuriance de l'ornementation et de la polychromie qui n'a d'égale que la qualité des mosaïques ou des faïences les revêtant.

Jardin clos

Dans la perspective de l'urbanisme persan, nous avons vu que les jardins des maisons sont des «puits»; on peut dès lors, et par analogie, interpréter la cour de la mosquée comme un véritable jardin permanent. Ainsi, dans la Mosquée du Shah, le visiteur

constate que la cour présente, sur toutes ses faces, un revêtement de céramique haute en couleur. Or, les teintes qui dominent dans cette polychromie figurant des pampres et des guirlandes s'étalent sur toute la gamme, allant des verts aux bleus en passant par le turquoise cher aux Persans. La luxuriance des motifs floraux et la richesse des espèces végétales qui couvrent les parois de la cour sont le signe même de l'exubérance de ce jardin éternel. C'est un puits de fraîcheur, au milieu de l'océan des dunes torrides que forment les couvertures des habitations à toiture de brique naturelle.

En outre, la pièce d'eau qui règne au milieu de la cour est là également pour accuser le parallèle avec la fontaine du jardin. Ce miroir d'eau est symboliquement la source de la végétation couvrant les murs de la cour, comme des treilles. La mosquée représente donc un «super-jardin» destiné à symboliser matériellement le Paradis, selon la description même que donnent de l'Eden les sourates du Coran.

Citons quelques-uns des passages coraniques faisant état de ces jardins paradisiaques, outre les allusions déjà mentionnées dans les sourates LXXVI et XLVIII:

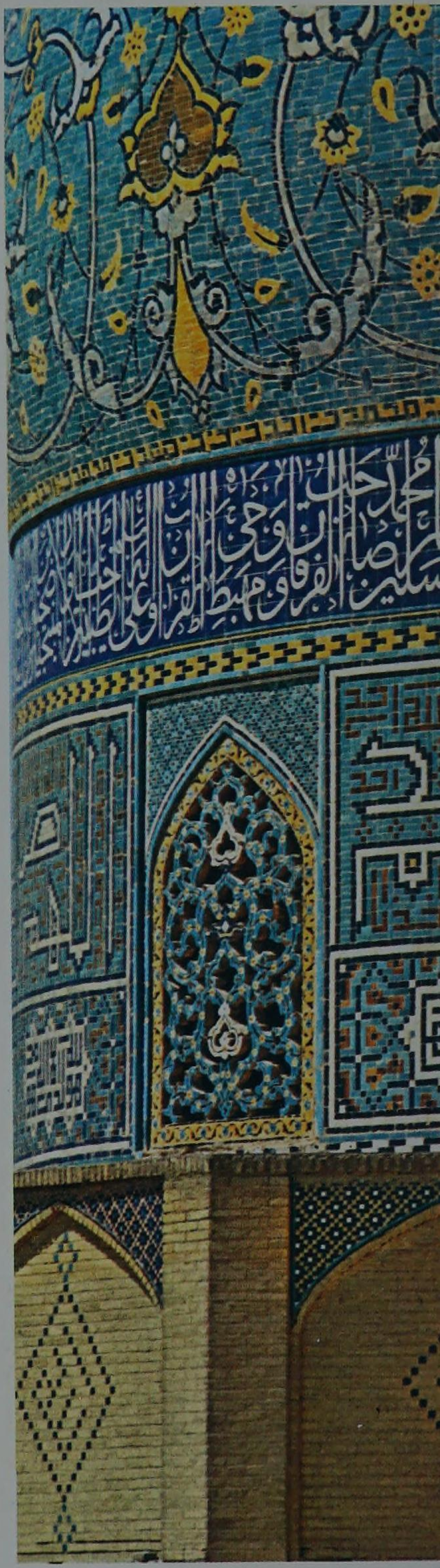
Annonce à ceux qui croient et qui pratiquent les bonnes oeuvres qu'ils auront pour demeure des jardins arrosés de courants d'eau. Chaque fois qu'ils prendront quelque nourriture des fruits de ces jardins, ils s'écrieront: «Voilà les fruits dont nous nous nourrissions autrefois.» Mais ils n'en auront que l'apparence. *(II, 23.)*

Dieu a promis aux croyants, hommes et femmes, les jardins arrosés par des cours d'eau. Ils y demeureront éternellement. Il leur a promis des habitations délicieuses dans les jardins d'Eden. *(IX, 73.)*

Voici quel sera le jardin promis à ceux qui craignent Dieu: le jardin arrosé de courants d'eau. L'aliment de ses fruits est inépuisable, et ses ombrages sont permanents. Telle sera la fin des croyants. *(XIII, 35.)*

A ceux qui ont cru et pratiqué le bien (...) seront les jardins d'Eden. Sous leurs pieds couleront des eaux. Ils s'y pareront de bracelets d'or, se vêtiront de robes vertes de soie lourde et de satin et s'accouderont sur des sièges. Quelle belle récompense! Quel admirable lieu de repos!
(XVIII, 30.)

Page 162
Détail du décor de brique émaillée recouvrant le fût des minarets de la Madrasa. On y retrouve les classiques monogrammes à la triade propre à l'islam shi'ite: Allah, Mohammed et Ali. La transcription en coufique très stylisé est souvent malaisée à déchiffrer pour les non-initiés...



Enfin, parmi les descriptions eschatologiques des bienfaits réservés aux élus, on trouve ces phrases:

Ceux qui seront le plus proches de Dieu
Habiteront le jardin des délices (...)
Ils se reposeront sur des sièges ornés d'or et de pierreries,
Accoudés les uns en face des autres (...)
Ils séjourneront parmi les arbres de lotus sans épines
Et sous des bananiers chargés de fruits de haut en bas,
Sous des ombrages qui s'étendront au loin,
Près d'une eau courante,
Au milieu des fruits en abondance (...)
Quiconque sera parmi ceux qui sont proches de Dieu
Connaîtra le repos, le plaisir et le jardin des délices.
(LVI, 11-12, 15-16, 27-31, 87-88.)

Cette équivalence entre jardin et Paradis éclaire d'un jour précis l'interprétation des faïences, et permet du même coup de comprendre l'importance des couleurs qui y prédominent, par analogie avec celles des feuillages des arbres et des plantes grimpantes.

Or, nous avons vu que, dans le symbolisme spatial de la cour, celle-ci est en quelque sorte une «salle» couverte par la voûte céleste elle-même qui en forme la coupole. Dans le domaine de la polychromie et des revêtements de faïence, les conséquences en sont évidentes: en effet, on comprend immédiatement pourquoi la céramique ne monte que jusqu'au sommet des parois intérieures de la cour, sans jamais comporter de «retour» sur les toitures. Les faïences cessent là où le ciel lui-même prend le relais. Si le revêtement ne se poursuit pas au-delà du faîte du mur, s'il ne vient pas protéger l'épaisseur des murs, cela ne découle pas seulement d'un simple souci d'économie, impliquant qu'on ne revête que les surfaces visibles pour un observateur se trouvant dans la cour; cela tient à la fonction qui est dévolue à la céramique: elle est coupée net là où l'azur la remplace.

Un exemple révélateur viendra éclairer cette affirmation. En effet, on a pu critiquer l'«erreur» qui a consisté, pour les architectes persans, à laisser la tranche de l'encadrement des iwâns sans décor (voir page 29). En effet, l'iwân est traité comme une surface sans épaisseur. Le retour des murs sur les côtés, dans la partie qui dépasse

Page 163
Le tambour, sur base octogonale, de la coupole couvrant le sanctuaire de la Madrasa. Entre les fenêtres axiales à claustra formées d'élégantes arabesques, deux registres d'inscriptions courent sous le bandeau épigraphique. Le panneau médian, en grand coufique, signifie : « Que la grâce de Dieu soit avec Mohammed et les descendants de Mohammed ! »

Page 165
Coupole aplatie (ou déprimée) couvrant le vestibule occidental de la Madrasa de la Mère du Shah, construite par Shah Sultan Husain. Supportée par quatre structures d'angles à pendentifs — en lieu et place des trompes usuelles à l'époque de Shah Abbas le Grand — cette coupole à seize facettes, que contrebutent deux demi-coupoles latérales, est ornée d'une profusion de rosaces et d'inscriptions en coufique consignées dans des carrés sur la pointe. La tendance au géométrisme s'affirme ici comme étant le propre du dernier style safavide, qui contraste fortement avec les créations précédentes.

le couronnement des arcades entourant la cour, n'est jamais revêtu de faïence. Pourquoi? On ne saurait arguer du coût de l'opération: cette surface est minime. En revanche, on ne saurait non plus affirmer qu'elle est invisible de la cour. Certes, si l'observateur reste dans l'axe de l'iwân, il ne verra pas ces côtés disgracieux de l'encadrement en brique nue, alors que toutes les autres surfaces sont revêtues de carreaux ou de mosaïques. Mais sitôt qu'il se déplace latéralement, cette lacune lui sautera aux yeux. (Signalons que cette constatation justifie la vision rigoureusement axiale que nous avons souvent adoptée et qu'impose littéralement l'édifice!)

Or, la seule explication de cette lacune qui paraisse conciliable avec l'interprétation symbolique de l'espace et de la polychromie, c'est que cette étroite surface latérale n'était tout simplement pas censée être visible, puisque là où cesse le revêtement de la surface des façades sur cour, le ciel, conçu comme coupole cosmique, se juxtapose directement au côté des carreaux... Certes, cette explication peut paraître spécieuse. Il n'en reste pas moins qu'elle est la seule à résoudre le problème «esthétique» que pose cette exception à la présence constante de céramiques du côté cour. Car lorsque l'on connaît le soin mis par les architectes et décorateurs persans à parachever leurs réalisations chargées d'un riche symbolisme, et si l'on tient compte du fait que cette lacune est une constante, on ne peut entrevoir d'autre justification. Là également, il semble que nous ayons affaire à une image «virtuelle»: de même que le reflet dans l'eau fait partie intégrante de l'édifice, la «logique» de la vision axiale s'impose, au point de rendre «invisible» la tranche de l'encadrement de l'iwân...

L'iwân: une grotte

Mais on pourra se demander maintenant ce que signifie l'iwân lui-même, dans ce contexte de la cour conçue comme un jardin clos, à la végétation luxuriante, que recouvre la voûte céleste.

Cette cavité profonde, ombreuse, dispensatrice de fraîcheur et parfois remplie de stalactites ou de facettes comme cristallisées, n'est autre que la grotte humide du jardin. La structure cristalline des stalactites accuse — par une analogie absolue avec les stalactites naturelles — l'image symbolique. Cela explique aussi pourquoi

l'iwân est souvent de couleur bleue: il est associé à l'idée de l'eau.

D'ailleurs, les auteurs qui ont visité les mosquées d'Ispahan ne s'y sont pas trompés: un Pierre Loti a très finement perçu cette interprétation, avec toutes ses implications dans le contexte urbain. «Rasant les bords de la place pour éviter le petit Sahara du centre, écrit-il en parlant du Meidan-é Shah, (...) je m'approche de la mosquée Impériale, dont la porte gigantesque, tout là-bas, m'attire comme l'entrée magique d'un gouffre bleu! (...) Lorsqu'on arrive sous ce porche immense, on voit comme une cascade de stalactites bleues, qui tombe du haut des cintres; elle se partage en gerbes régulières, et puis en myriades symétriques de gouttelettes, pour glisser le long des murailles intérieures (...)» Le symbolisme aqueux est partout présent: nous sommes dans l'univers de l'eau. L'iwân est une grotte artificielle qui doit conduire à la source de vie, à la porte du ciel...

Le dôme: un arbre à la couronne de feuillage vert

Mais l'image ne se borne pas à permettre d'interpréter l'iwân comme une grotte et la cour de la mosquée comme un jardin clos. Encore faut-il comprendre le rôle du troisième élément de ce complexe architectural formant la mosquée: la coupole. Or, le dôme qui surmonte la composition est d'un vert d'émeraude. Les larges pampres, les puissantes ramures du décor qui le recouvrent permettent d'en saisir le symbolisme. C'est le cas tout particulièrement dans la Mosquée du Shah et la Madrasa de Shah Sultan Husain, où, sur un haut tambour cylindrique, s'épanouit le bulbe en coupole outrepassée qui forme comme une énorme boule verte. Ce dôme représente indubitablement un arbre immense, une gigantesque couronne de feuillage dominant le saint des saints, le mihrab.

Or cet arbre n'est autre, dans le contexte du jardin de Paradis figuré par la mosquée, que l'éternel «Arbre de Vie» oriental. Cela explique pourquoi la coupole est la seule partie de l'édifice qui présente des faïences tournées vers l'extérieur, pourquoi elle forme une exception: elle est là comme un signal. Elle est le havre, le refuge dont on discerne la présence depuis le fond des déserts. Elle est l'Arbre de Paradis, le sémaphore qui annonce la présence de la fontaine de Vie. Elle est l'axe du monde, le pivot qui, seul, est en repos,

a … du … oir … ma … 'une … pré- … cupé … r des … es. Le … ci une … uissance expressive élaborée sur un vocabulaire formel réduit à l'essentiel.

Page 170

Détail du flanc de la coupole de la Madrasa. Des réseaux d'arabesques plus ou moins serrés et vigoureux s'y superposent en des rythmes d'une grande élégance. Les larges motifs stylisés de feuilles et de fleurs qui s'y étalent témoignent de la virtuosité des décorateurs.

Page 171

Couronnant le sommet du dôme de faïence de la Madrasa, une flèche de cuivre, dont l'épi à trois bulbes se dresse vers le ciel, portant à son sommet une minuscule main protectrice, nommée, dans les pays islamiques, « main de Fatima », du nom de la fille du Prophète qui épousa Ali, son cousin.

alors que tout autour règne le tourbillonnement de l'existence terrestre.

Il serait loisible d'évoquer maintes traditions pour étayer cette interprétation, mais nous nous bornerons à citer par la suite celles qui sont réellement originaires de l'Iran, et plus particulièrement du shi'isme duodécimain (voir en page 174).

Et si l'on poursuit encore cette série d'images hautement symboliques, on constatera que, dans son écrin de faïence, au pied du dôme, le mihrab, sous le soleil d'or qui rayonne au sommet de la coupole intérieure de la Mosquée du Shah, marque en quelque sorte la Porte conduisant à Dieu, le chemin menant à Allah. D'où l'obligation faite au fidèle de se tourner vers elle lors de la prière...

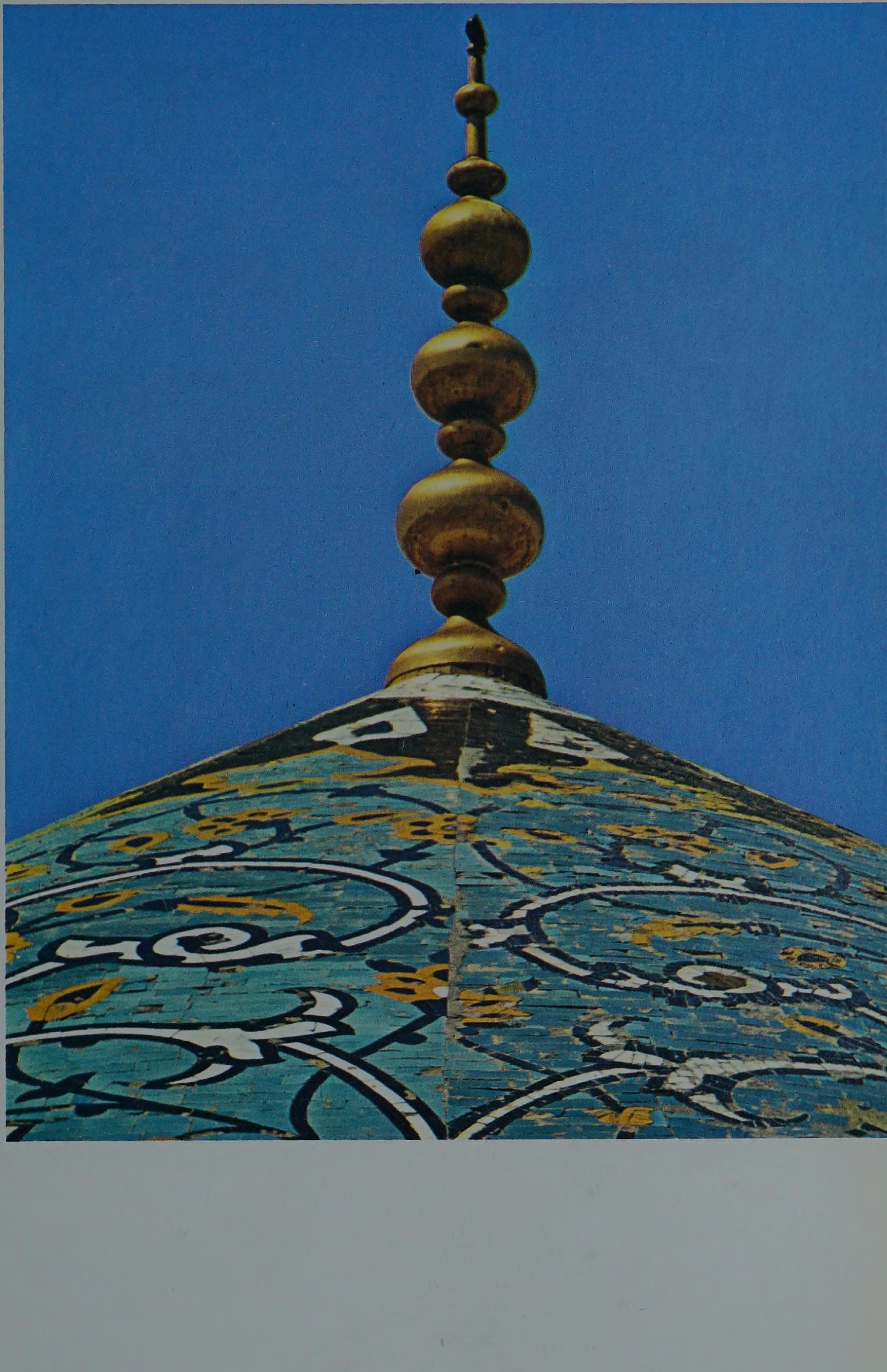
Ici également, nous verrons que les textes et traditions étaient notre interprétation et éclairent le rôle spécifique de ce soleil zénithal qui orne le sommet de la coupole interne (voir en page 136).

Mille et un détails viennent confirmer cette vision du décor et de l'architecture que nous nous sommes attaché à mettre en évidence: ainsi les tores de couleur vert émeraude, enroulés sur eux-mêmes, qui bordent certains iwâns ou portails, sont-ils les troncs d'une vigne grimpante. Ils plongent leurs racines dans des vases remplis de l'eau provenant de la Source éternelle. Ces vases ne sont donc eux-mêmes que les canthares d'immortalité de l'Antiquité. En outre, ce motif constant des grands vases d'où jaillissent les pampres qui occupent la surface de certains panneaux de mosaïque ou de kashis s'explique aisément: ce n'est, une fois de plus, que le symbole de l'Arbre de Vie. Cela justifie leur présence constante dans les mosquées.

«La Terre aux cités d'émeraude»

Il ne faut pas croire que de telles interprétations soient totalement gratuites, et qu'elles dépassent les intentions des bâtisseurs persans. Nous ne sollicitons pas la réalité pour lui faire exprimer autre chose que les spéculations des théologiens musulmans: en effet, les textes de l'Iran shi'ite se réfèrent à ce monde de l'au-delà, à ce Paradis, comme étant la Terre des visions.

C'est chez l'historien Tabari (IXe siècle) que l'on trouve les informations les plus anciennes sur cet au-delà que la tradition



peuple de trois cités: Jâbarsâ, Jâbalqâ et Hûrqalyâ. Le grand spécialiste de la religion shi'ite de l'Iran, Henry Corbin (dans son ouvrage intitulé «Terre céleste et Corps de Résurrection: de l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite») qualifie ces villes de «cités d'émeraude», par analogie avec, d'une part, la célèbre «Visio smaragdina» de l'Apocalypse, et d'autre part le «Rocher d'Emeraude», clé de la voûte céleste, dont parlent certains Hadith concernant la cosmologie islamique. Or, il est remarquable de constater que les Hadith — traditions relatives aux paroles du Prophète et qui font autorité immédiatement après le Coran — mentionnent la couleur émeraude pour qualifier cette frontière avec l'autre monde. N'est-ce pas précisément cette teinte verte qui domine dans la Mosquée du Shah?

Dans cette perspective, Henry Corbin présente plusieurs auteurs méconnus en Occident, dont les œuvres sont capitales pour l'énoncé de la pensée religieuse islamique. L'un des plus importants, Shihâboddîn Yahya Sohravardî, qui a ressuscité en Iran la théosophie de la lumière des Sages de l'ancienne Perse, est né en 1155 dans le nord-ouest de l'Iran. Il décrit cette terre mystique de Hûrqalyâ. Son œuvre forme la base de la gnose shi'ite.

Pour le mystique Sohravardî, que commente et traduit Henry Corbin («En Islam iranien», tome II, Sohravardî et les Platoniciens de Perse), la géographie de cet outre-monde est rigoureusement définie. Il en laisse entrevoir l'aspect dans «L'Exil occidental»: «Le troisième acte du récit s'ouvre sur une scène de paix et de silence au pied de la Sublime Montagne, là où jaillit la Source de la Vie et de l'immortalité. (...) Le Sinaï au pied duquel se trouve maintenant le pèlerin est un Sinaï mystique, celui qui culmine au sommet de la montagne de Qaf; et au sommet même de ce Sinaï, il y a le Grand Rocher.» Ce Grand Rocher est la verte Emeraude, «la couleur verte signalant le monde du Malakût», ou Terre des Ames. C'est donc là la Porte céleste, le passage vers l'au-delà.

Plus récemment, des penseurs iraniens, héritiers de cette tradition, ont repris ces spéculations. Ainsi, un autre auteur que cite et traduit Henry Corbin, Sheikh Ahmad Ahsâ'i (mort en 1826) précise à son tour la topographie de cette terre de Hûrqalyâ. Il s'attache à révéler l'aspect de ce monde des images archétypes, situé à la limite de l'espace et des directions d'une part, et du temps d'autre part. Telle est cette cité, construite au-delà du rocher d'émeraude, au sommet de la montagne cosmique. C'est là le lieu de la résurrection:

Page 173

L'une des particularités de la dernière période safavide, au temps de Shah Sultan Husain, est non seulement le recours constant à des coupoles déprimées (voir page 165), mais leur contrebutement à l'aide de demi-octogones tapissés de stalactites très saillantes, qui constituent en quelque sorte une baroquisation du décor. Dans la salle orientale de la Madrasa s'affirme le style typique des dernières créations safavides. En lieu et place des grands plans lisses des voûtes et des trompes créées au début de la dynastie, dans la Mosquée de Lotfallah, par exemple, on voit maintenant les plafonds se couvrir d'un foisonnement de stalactites. Les formes complexes, de creux et d'avancées sur le vide, qui étaient le propre des grands portails, se retrouvent dorénavant jusqu'au fond des salles. Et les techniques, tant de la mosaïque appliquée sur la structure que des carreaux ou kashis, font place à une mosaïque beaucoup plus simple, traitée au moyen de briques dont une face est revêtue d'une seule couleur à l'émail. Le décor résulte d'une diversité de rythmes géométriques, obtenus par des alternances analogues à celles de jeux de plots, et qui forment un contrepoint aux motifs à arabesques florales.

la Terre des Ames dont la mosquée doit former une analogie terrestre. Et cette interprétation rejoint directement celle que nous donnions au chapitre III à propos du symbolisme de l'espace, lorsque nous parlions d'un monde infini et transcendental... (voir page 74).

L'Arbre Tûbâ

Pour en revenir au symbolisme du dôme considéré comme Arbre de Vie, tel que nous l'avons mentionné précédemment, nous trouvons chez Sohravardî (1155-1191), lequel avait déployé son activité pendant quelques années à Ispahan, plusieurs allusions précises à son sujet. Dans le livre qu'il consacre à l'œuvre de ce philosophe mystique et visionnaire du XIIe siècle, Henry Corbin traduit divers textes où il est question de l'Arbre Tûbâ.

Ainsi Sohravardî écrit-il, dans «L'Archange empourpré»: «L'Arbre Tûbâ est un arbre immense. Quiconque est un familier du Paradis y contemple cet arbre chaque fois qu'il s'y promène.» Et Henry Corbin ajoute: «Le *situs* de cet arbre est au centre des montagnes composant la montagne de Qaf (montagne cosmique également nommée Alborz) et homologiquement au sommet du Malakût, ou monde des âmes ou Paradis. Le symbole reparaît dans toutes les traditions mystiques. (...) Les traditions communes de tout le shi'isme énoncent que les branches de l'Arbre Tûbâ pendent depuis la région la plus haute du Paradis.» On comprend ainsi l'importance du décor de grandes ramures recouvrant le dôme de faïence de la mosquée.

En outre, l'Arbre Tûbâ est le symbole du soleil spirituel du Malakût, ou Paradis, pour Sohravardî. On saisit dès lors le sens de l'immense soleil de faïence jaune qui orne le sommet de la coupole interne de la Mosquée du Shah, et situé directement sous le dôme en forme d'Arbre de Vie. Cette position zénithale du soleil marque d'ailleurs traditionnellement l'entrée du Malakût (voir en page 136).

Evoquant une vision de Mahomet, le Coran parle d'ailleurs de cet arbre qui se trouve en bordure du Paradis:

Il l'avait déjà vu dans un autre songe,
Près de l'arbre de la limite,
Là où se trouve le jardin du séjour éternel. (LIII 14-15.)

Page 175
Détail de la technique décorative qui connaît son essor le plus spectaculaire à la fin de l'époque safavide. La mosaïque se compose désormais d'éléments rigoureusement géométriques, d'où sont bannies toutes les courbes. La gamme des teintes connaît également une évolution: les bleus turquoise font place aux verts et jaunes que séparent les puissantes articulations des cernes noirs.

A cet arbre qui marque l'orée du monde céleste s'oppose l'arbre infernal,

L'arbre de Zakkoum (...) qui pousse au fond de l'enfer.

(XXVII, 62.)

Le symbolisme du miroir

Pour parvenir à cette «terre aux cités d'émeraude», à Hûrqalyâ, il faut que s'opère une véritable alchimie spirituelle: «De l'Opération de l'Elixir, écrit Henry Corbin, les Sages ont fait un miroir dans lequel ils contemplent toutes les choses de ce monde, que ce soit une réalité concrète ou une réalité mentale. C'est dans ce miroir que la résurrection des corps apparaît comme homologue à la résurrection des esprits.»

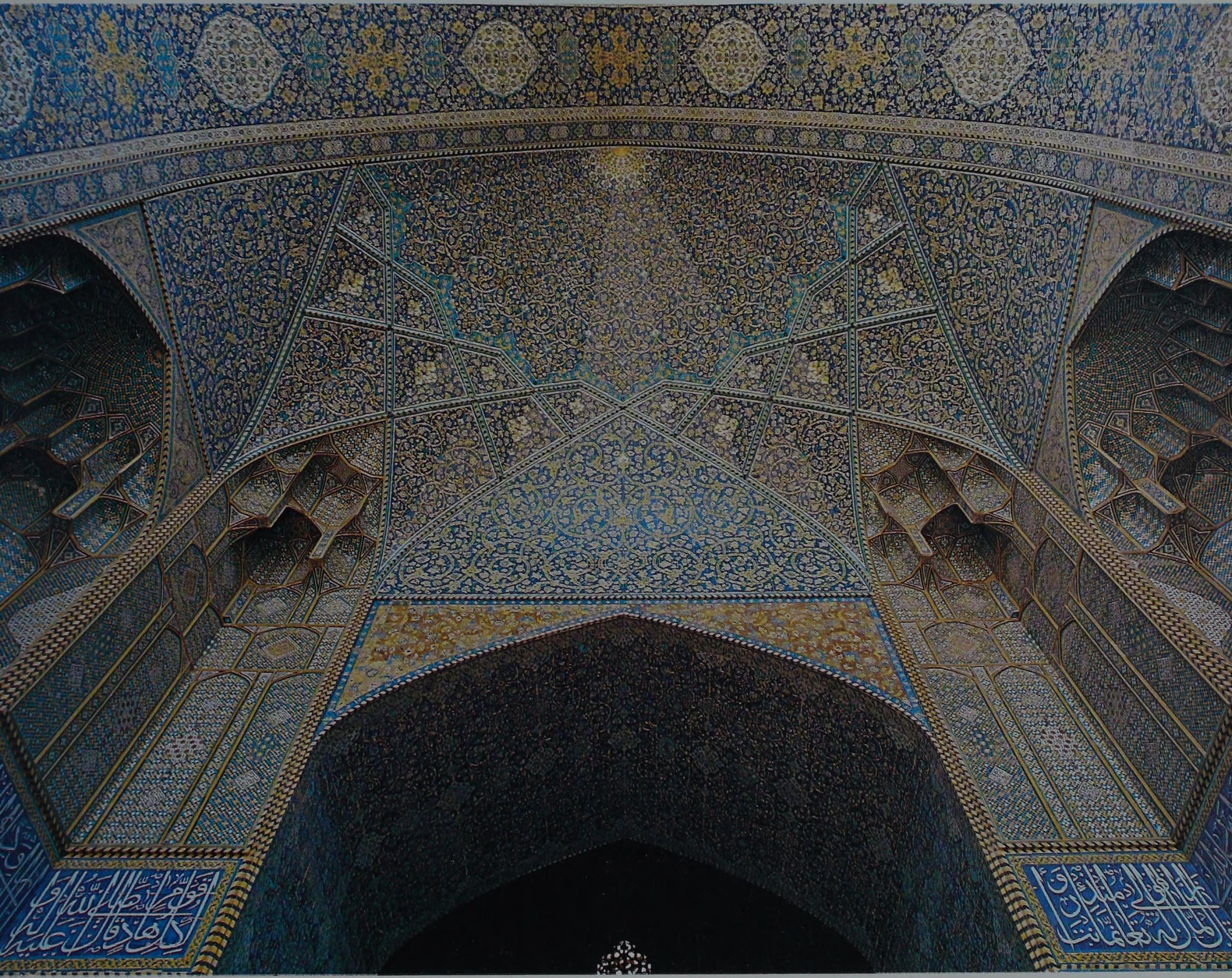
Dépositaire de cette grande tradition mystique, Sheikh Sarkâr Aghâ, cinquième successeur de Sheikh Ahmad, né en 1896 à Kerman et mort en 1970, ajoute à ce propos: «Quant à la manière dont les âmes font leur entrée dans ce monde, il faut la comparer avec la manière dont l'image de la personne humaine fait son entrée, son apparition, dans le miroir qui la réfléchit, ou encore avec la lumière du soleil qui, du haut du ciel, tombe sur ce miroir, ou bien à la surface d'une eau tranquille. (...) Cette image a son existence autonome; elle fut créée à part. Si le miroir est là, l'image s'y projette et s'y mire.» Cette traduction d'Henry Corbin montre bien le rôle essentiel que joue le miroir dans la tradition shi'ite.

Ailleurs, Henry Corbin, parlant de «l'apparition des Invisibles» («En Islam iranien», tome I, Le shi'isme duodécimain) peut écrire: «C'est une recherche correspondante que nous propose le plan d'eau central du jardin («Paradis») iranien traditionnel, ou bien celui de la mosquée, par exemple le plan d'eau central de la vaste enceinte de la Mosquée Royale à Ispahan. L'eau miroitante rassemble l'image des immenses surfaces de faïence bleue émaillée (kashi) qui l'entourent. La nuit, leur succède un rassemblement d'étoiles. Plonger dans le bassin pour «toucher» l'image serait aussi vain que de briser le miroir. La surface miroitante est le lieu d'apparition, mais l'image n'est pas là.»

Il serait loisible d'objecter que ces parallèles avec la Mosquée du Shah, concernant la signification des plans d'eau, sont des gloses

Page 177

Comparé à l'iwân qui précède le sanctuaire à la Mosquée du Shah (voir page 133), celui de la Madrasa offre un langage totalement nouveau, grâce à l'apport des stalactites tapissant les trompes d'angles et les baies latérales, dont le décor de mosaïque géométrique est d'une finesse «pointilliste». Toute la structure de la voûte est établie sur un tracé régi par un demi-polygone à seize côtés.



modernes. Ces conceptions remontent pourtant loin dans le passé, et un philosophe et théosophe mystique shi'ite, contemporain des monuments safavides qui nous intéressent, Mohsen Fayz Kâshânî, qui étudia à Shiraz et mourut à Kashan en 1680, confirme l'existence de telles interprétations au XVIIe siècle. Il écrit (selon la traduction d'Henry Corbin): «C'est dans ce monde des images archétypes que se corporalisent les esprits et se spiritualisent les corps. (...) L'apparition des figures dans les miroirs ou dans toute autre surface miroitante, une eau limpide, par exemple, s'accomplit dans ce monde intermédiaire, car toutes les figures que réfléchissent les miroirs appartiennent également à ce monde.»

Il y a donc toute une philosophie du miroir, propre à l'Iran shi'ite, qui établit la signification profonde des bassins occupant le centre de la cour de la mosquée persane. Le symbolisme transcendental des mystiques shi'ites en fait une véritable ouverture sur la Terre des Ames.

Ces spéculations montrent d'une part que la représentation mystique de la mosquée, entièrement parée de ses couleurs vert émeraude, évoque le Paradis, et d'autre part que le miroir d'eau qu'est le bassin au centre de la cour, tel qu'il existe à la Mosquée du Shah, constitue une porte donnant sur l'outre-monde; dès lors, on saisit la riche symbolique dont est chargée la structure construite de la mosquée persane.

Les quatre jardins de Paradis du Coran

Mais c'est l'un des passages les plus révélateurs du Coran qui viendra éclairer, pour achever cette transfiguration de la mosquée, l'image du Paradis sous un jour qui confirme clairement une telle interprétation. Nous voulons parler de la cinquante-cinquième sourate, construite sous forme d'une longue série d'interrogations:

Ceux qui craignent la majesté de Dieu auront deux jardins,
Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous?
Tous deux ornés de bosquets,
Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous?
Tous deux contiendront deux sources vives,
Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous?

Dans tous deux pousseront deux espèces de chaque fruit,
Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous?
Ils se reposeront sur des tapis doublés de brocart, et les fruits des deux jardins seront à la portée de quiconque voudra les cueillir.
Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous? (...)
Outre ces deux jardins, deux autres *s'y trouveront encore,*
Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous?
Deux jardins couverts de verdure,
Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous?
Où jailliront deux sources.
Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous?
Il y aura là des fruits, des palmiers et des grenades.
Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous? (LV, 46-54, 62-69.)

On saisit d'emblée l'intérêt de cette citation, car elle montre que le Paradis est en réalité formé de quatre jardins, qui comptent également quatre sources, lesquelles donnent naissance à quatre cours d'eau. Dans toute la mystique médiévale, quatre fleuves parcourent ou bordent le Paradis: le Tigre, l'Euphrate, l'Oxus et l'Indus. Ces quatre fleuves limitent d'ailleurs l'Iran — au sens large — considéré comme le jardin d'Eden. Ce texte coranique éclaire ainsi la structure cruciforme de la mosquée persane, avec ses quatre iwâns, grottes et sources tout à la fois.

Tchahar Bagh n'est autre que le terme persan pour qualifier ces «quatre jardins». D'ailleurs, pour que Shah Abbas ait donné à la grande avenue de sa capitale ce nom de Tchahar Bagh, ne faut-il pas que ses préoccupations mystico-religieuses aient été comme polarisées par ce thème des quatre jardins du Paradis?

Ajoutons que cette notion se retrouve fréquemment dans la pensée iranienne. Ainsi une œuvre de Farzâneh Bahrâm ibn Farshad, auteur du XVII^e siècle qui a traduit en persan certains textes que Sohravardî avait écrits en arabe, s'intitule «La Cité aux Quatre Jardins».

Origines du symbolisme de la couleur verte

Que sont les mosquées vertes d'Ispahan, si ce n'est l'image fidèle, l'analogue de ces cités de l'au-delà, promises aux croyants, où ils

trouveront les «ombrages permanents», le «jardin des délices», les «courants d'eau limpide», les «arbres de lotus sans épines» que mentionne le Coran?

Pour les habitants des pays torrides que sont l'Arabie et les régions du Moyen-Orient, la verdure, c'est l'ombrage bénéfique, la fraîcheur à laquelle on aspire, la présence de l'eau, la richesse et la félicité. Le vert symbolise donc cet Eden. C'est la couleur du Paradis, et partant la couleur de son Prophète. Souvent, dans les pays islamiques, l'usage est de faire flotter un drapeau d'un vert intense sur les tombeaux des marabouts et sur les mausolées de saints personnages que l'on vénère. Cette association de la couleur verte avec celle de la mort est d'ailleurs d'une immémoriale antiquité: le vert est la couleur de la résurrection, parce qu'il caractérise le printemps qui est lui-même une renaissance de la nature. Dès lors, il s'attache à la Vie éternelle. C'est le cas en particulier, dès l'Egypte pharaonique, pour la religion de salut qu'est le culte d'Osiris. Ce dieu funéraire est souvent représenté sous les traits d'une momie dont la chair est de couleur verte, pour symboliser son retour à la vie.

Mais le plus troublant, c'est que les conceptions iraniennes préislamiques elles-mêmes confirment l'importance de la couleur verte et lui accordent une signification bien déterminée qui vient enrichir notre interprétation: «Jadis, écrit Mazahéri, (...) les Parthes avaient introduit la voûte et les Sassanides la coupole, deux emblèmes célestes. C'étaient des coupoles vertes, nous apprend al-Gâhiz (mort en 869), le vert étant, aux yeux des Iraniens, la couleur symbolique du ciel.» Dès les premiers siècles de notre ère, avant l'hégire, la coupole verte est donc attestée, tout au moins par les textes, dans le monde de la Perse antique. Et les mosquées de Bagdad et de Boukhara, citées par les auteurs arabes du X^{e} siècle, avec leurs coupoles vertes, n'en seraient que les héritières. Quant aux édifices d'Ispahan, construits sous Shah Abbas et ses successeurs safavides, ils sont les descendants directs de cette vénérable lignée de monuments consacrés au culte, dans le monde iranien...

Les mystiques de la lumière en Orient et en Occident

Avant de conclure, nous aimerions souligner une remarquable convergence entre toute cette théosophie mystique de l'Iran shi'ite,

Page 180
Vue d'ensemble de la coupole et des minarets couronnant la Mosquée de la Madrasa de Shah Sultan Husain. L'architecture se mêle aux feuillages des hauts platanes qui croissent dans la cour à quatre iwâns. Cette œuvre, qui constitue un véritable testament du grand art persan à la fin de la dynastie safavide, possède à la fois la grâce et l'élégance des formes parfaitement maîtrisées et la variété des moyens d'expression qui caractérise un artisanat en pleine possession de ses moyens technologiques. Jusqu'à la fin, le renouvellement a su s'y mêler étroitement à la tradition.

élaborée par des auteurs comme Sohravardî (XIIe siècle), et le mouvement qui se fait jour en Occident à la même époque, et trouve également sa matérialisation dans les formes architecturales des édifices sacrés.

En effet, il est particulièrement intéressant de constater que cette interprétation de l'architecture de la mosquée persane à quatre iwâns, considérée comme l'analogue du Paradis et de ses quatre jardins mentionnés dans le Coran, coïncide avec l'image de la cathédrale gothique en tant que représentation de la Jérusalem Nouvelle de l'Apocalypse. C'est la Cité de Dieu qui est alors préfigurée dans les lieux de prière, avec toute la richesse de ses symboles.

Et l'on ne pourra que souligner l'étrange rencontre qui veut que la mystique de la lumière sur laquelle s'élabore l'architecture gothique sous l'impulsion du bâtisseur de Saint-Denis, Suger (1081-1151), conseiller du roi Louis VI, se conjugue avec la mystique théosophique de la lumière du shi'ite Sohravardî (1155-1191) qui ressuscitait l'antique sagesse de la Perse mazdéenne.

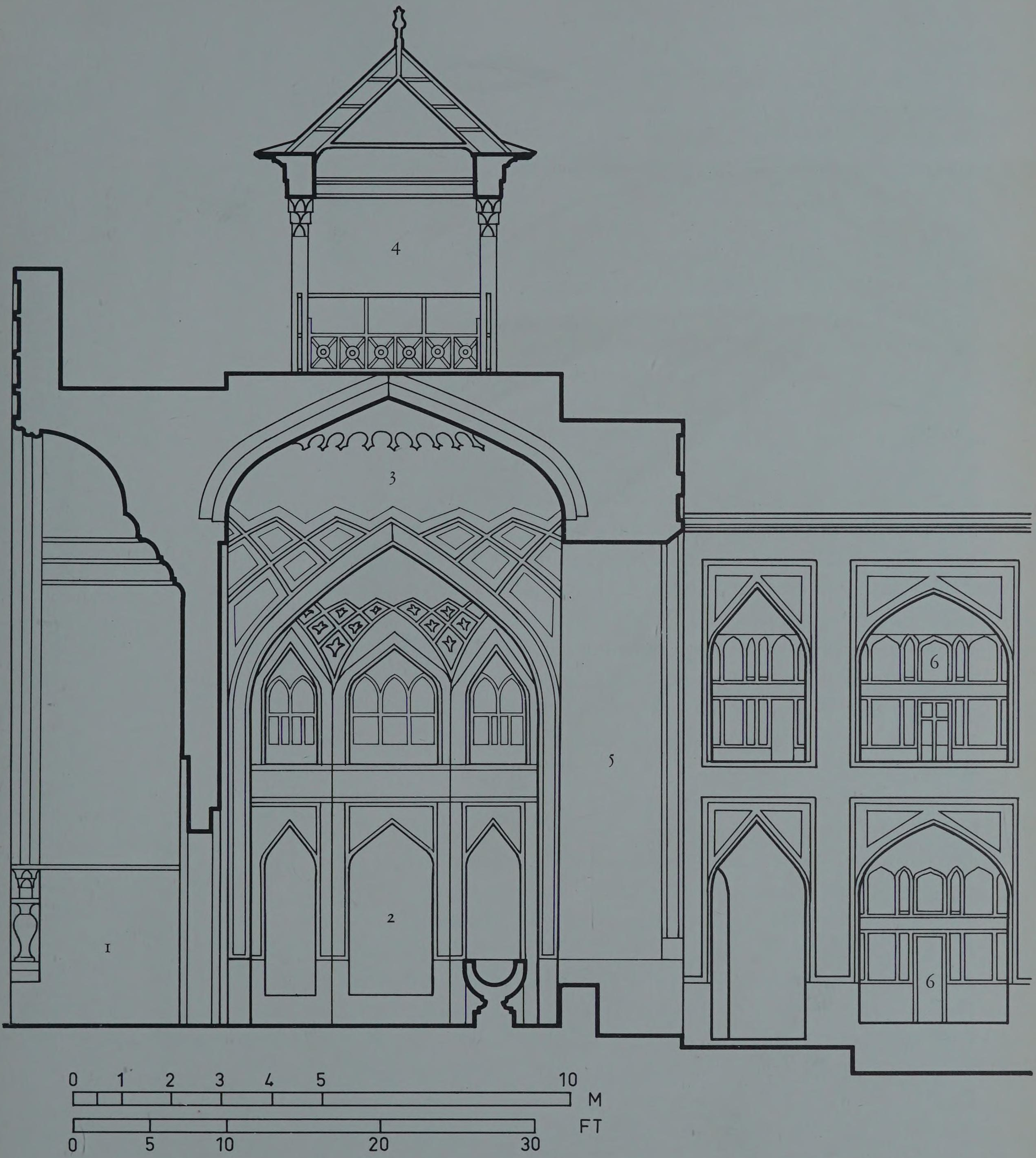
«Suger conçut le monument comme une œuvre théologique, écrit Georges Duby, et tout naturellement, cette théologie se fonda sur les écrits du patron de l'abbaye, saint Denis, c'est-à-dire, croyait-on, Denys l'Aréopagite (...) dont la tradition faisait aussi l'auteur de la plus imposante construction mystique de la pensée chrétienne», la «Theologia mystica». C'est sur cet ouvrage, écrit en grec par un inconnu dans l'Orient du très haut moyen âge, que s'établit toute la pensée de Suger. «Au cœur de l'œuvre, cette idée: Dieu est lumière.»

Or, cette conception mystique va faire de la cathédrale gothique un vaisseau de lumière, avec ses hautes verrières, ses vitraux imitant les couleurs des pierres précieuses et ses murs presque absents pour mieux faire pénétrer dans la nef la clarté du jour.

Paradoxalement d'ailleurs, c'est durant la même période que Robert Grosseteste (1175-1230) se penche sur la nature de la lumière et y voit «la forme première» et le lien du monde. Il en tire une physique de la lumière qu'il intitule «De Luce». Celle-ci se fonde sur l'utilisation de la géométrie pour définir le monde rationnel où «toutes les causes des effets naturels peuvent être données par des lignes, des angles et des figures». Une lumière qui est donc bien différente des illuminations de Sohravardî et de Maître Eckhart (1260-1327), pour qui la vision béatifique procède de la lumière

Coupe du portail d'entrée et du vestibule surmonté du goldasteh, à la Madrasa de Shah Sultan Husain. Echelle : 1/100.

1 Portail d'entrée sur le Tchahar Bagh
2 Vestibule occidental
3 Coupole déprimée
4 Goldasteh ou pavillon de bois
5 Arc de liaison avec la cour
6 Double arcade précédant les chambres



4
3
5
6
2
6
I
0 1 2 3 4 5 10
M
FT
0 5 10 20 30

créée; sa conception n'en complète pas moins les aspects multiformes de la civilisation médiévale en chargeant la lumière des prémisses de la pensée scientifique...

En réalité, de même que l'œuvre de Denys (ou considérée comme telle) a conféré à la cathédrale son image théologique de Jérusalem Nouvelle, la mystique d'un Sohravardî et des théosophes du shi'isme duodécimain de la Perse a comme innervé la rutilance des mosquées, en dotant presque chaque détail architectural d'une signification symbolique précise. Et au même titre que l'on peut donner une interprétation transcendentale aux formes, aux couleurs et à l'iconographie de la cathédrale gothique, la mosquée persane répond, elle aussi, à une vision claire du monde immatériel de l'au-delà.

Il est curieux en effet de constater les analogies et les différences entre, d'une part, la symbolique de la « Cité de Dieu » chrétienne, figurée par la Jérusalem future, ville paradisiaque apparaissant comme une forteresse, avec ses murailles et ses portes gardées, et d'autre part la « Terre des Ames », verdoyante et paisible. L'une est glorieuse, l'autre accueillante. Mais toutes deux comportent l'Arbre de Vie et les Fleuves, la verdure et l'eau. Toutes deux présentent un monde clos, isolé dans l'éternité et l'infini du cosmos. Toutes deux s'articulent sur un plan quadrangulaire, sur le chiffre 4 des côtés et des angles (ainsi que des quatre jardins, ou Tchahar Bagh) et sur le chiffre 12 des portes de l'Apocalypse et des nombres pythagoriciens, correspondant ici aux douze Apôtres et là aux douze Imâms.

Cette convergence entre l'architecture sacrée chrétienne avec la Bible d'une part, et l'architecture islamique de la mosquée shi'ite avec le Coran d'autre part, témoigne d'une approche identique du monde symbolique dans les deux civilisations médiévales. Toutes deux étaient, en cela, les lointaines héritières de la pensée de Plotin et de ses « Ennéades ». Toutes deux se fondaient sur une mystique très complexe des nombres, et sur de vives préoccupations ésotériques.

Page 185

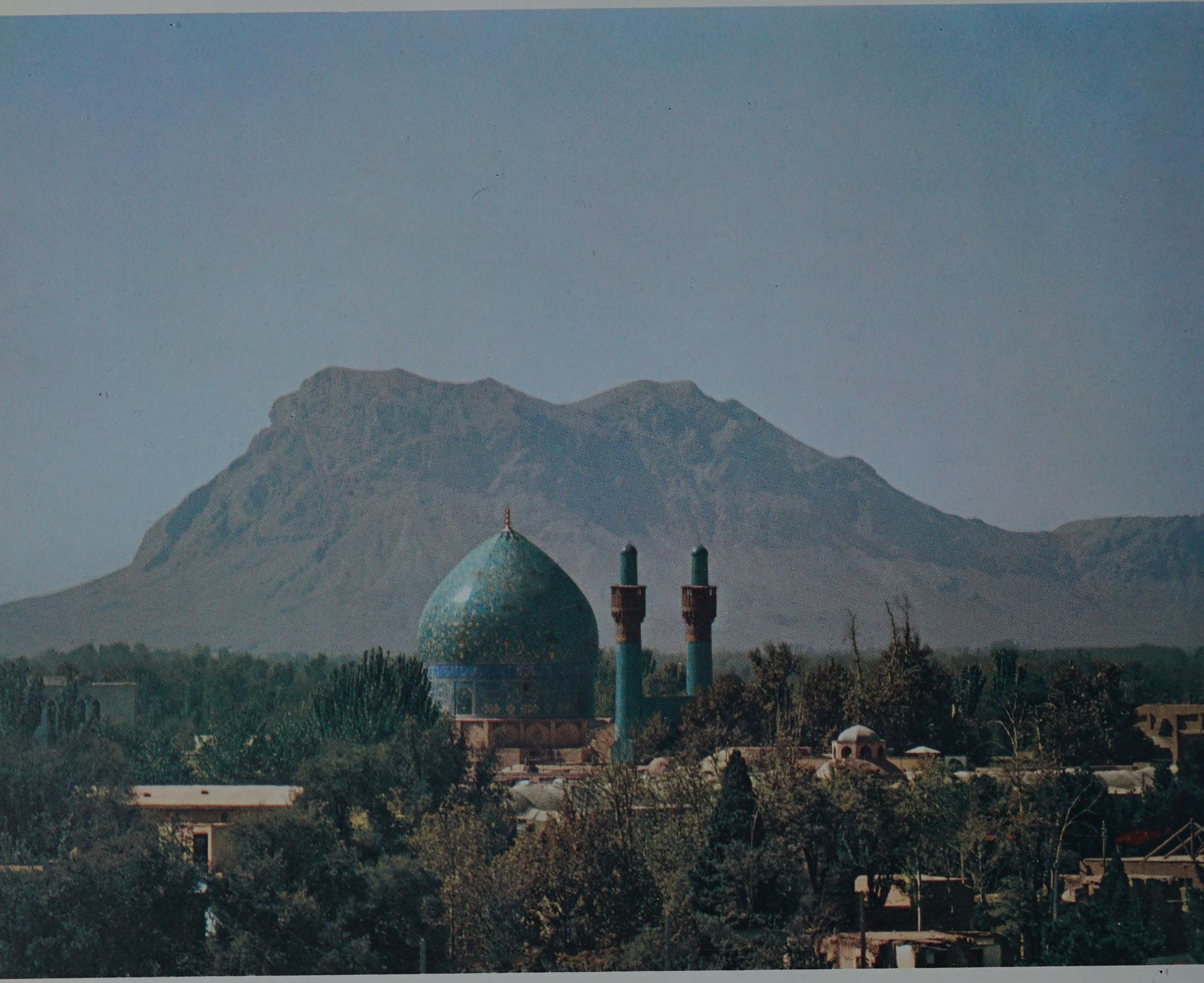
Le couronnement de la paire de minarets se dressant devant la coupole de la Madrasa. On remarquera l'élégante couverture en forme de dôme outrepassé qui somme l'extrémité du fût. Supportée par une double rangée de stalactites, la galerie à fins claustra de bois d'où le muezzin faisait jadis l'appel à la prière. Le fût et le sommet du minaret sont traités, comme à la Mosquée du Shah, à l'aide de briques vernissées sur la face externe.

Conclusion

En conclusion, on peut affirmer que la mosquée persane, avec sa cour qui symbolise le jardin clos du Paradis, ses quatre iwâns qui en sont les grottes fraîches d'où l'eau ruisselle des stalactites comme de sources éternelles dont jaillissent les quatre fleuves de l'Eden, sa voûte céleste qui, en se mirant dans les eaux immémoriales du bassin purificateur, forme une sphère cosmique incluant l'univers dans sa totalité, et enfin son dôme en forme d'Arbre de Vie, aux ramures denses qui projettent une ombre permanente et bienfaisante, suggère bien les villes d'éternité que décrivent les visions mystiques de l'Islam shi'ite.

Et cette savante transfiguration de l'édifice de prière n'a été rendue possible que grâce au recours à la riche polychromie des faïences. C'est à elle et à leur symphonie de couleurs que la mosquée persane doit de revêtir sa robe de symboles inépuisables qui en fait un analogue du Paradis.

«Je suis la Ville de la Science
Et Ali en est la Porte.»



Remerciements

L'auteur et photographe exprime sa profonde gratitude à Sa Majesté Impériale Farah Pahlavi, Shahbanou de l'Iran, ainsi que sa reconnaissance au Ministère de l'Information et du Tourisme iranien pour les invitations à des voyages d'étude dont il a été l'objet en 1969, 1970 et 1974. Au cours de ces trois campagnes de prises de vues, il a pu réunir le matériel illustrant cet ouvrage, grâce au concours bienveillant des autorités d'Ispahan.

Il remercie en outre tout spécialement Son Excellence M. Mehdi Boushehri, Président Directeur Général de la Maison de l'Iran à Paris, pour son précieux appui, ainsi que Son Excellence M. Mahmoud Esfandiary, Ambassadeur de l'Iran, et M. Djavad Hachémian, Premier Secrétaire près l'Ambassade d'Iran à Berne, pour l'intérêt qu'ils ont voué à ses travaux.

Enfin, en ce qui concerne l'établissement de son manuscrit, l'auteur exprime sa très vive reconnaissance au Professeur Henry Corbin, de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, à Paris, qui a bien voulu relire cette étude et lui communiquer ses conseils ainsi que de précieux renseignements. Il remercie également le Professeur Hossein Nasr, de l'Université de Téhéran, pour ses remarques bienveillantes.

Il est redevable en outre à M. Ali Mostofi, à Genève, de l'aide apportée à la lecture de certains documents épigraphiques en persan et en arabe.

Page 188

Vus des toitures de la Mosquée du Shah, la coupole et les minarets de la Madrasa de Shah Sultan Husain émergent de la masse dense de végétation qui fait d'Ispahan une oasis de fraîcheur au milieu de la fournaise des montagnes arides qui l'enserrent. On notera l'élégance tendue et légère dont témoigne le profil de la coupole qu'équilibrent les accents vigoureux des minarets aériens (hauteur : 35 m).

Glossaire

Alides (les)
partisans d'Ali, époux de Fatima et gendre de Mahomet. Les Alides donneront naissance à la fraction shi'ite de l'Islam.

Caravansérail
gîte d'étape pour les caravanes, souvent fortifié.

Coufique
type d'écriture où les caractères arabes sont géométrisés.

Duodécimain (shi'isme)
branche du shi'isme fondée sur la tradition comptant douze Imâms ou descendants du Prophète, par opposition au shi'isme septimain, qui n'en compte que sept.

Hadith
ensemble de la tradition musulmane relative aux actes et paroles du Prophète. Dans le shi'isme, les paroles des Imâms font partie des Hadith.

Haftrangi
technique de faïence polychrome dite « aux sept couleurs ».

Hégire
début de l'ère islamique, fondée sur le départ de Mahomet à Yathrib (Médine), le 16 juillet 622.

Hûrqalyâ
l'une des trois cités de l'au-delà, mentionnées par les mystiques de l'Islam iranien.

Imâm
désigne généralement un ministre de la religion musulmane; littéralement, c'est « celui qui se tient devant » lors de la prière rituelle. Mais, spécifiquement, dans le shi'isme, le terme désigne la personne qui est le chef véritable de la communauté religieuse et l'héritier de l'enseignement du Prophète.

Imâmisme
école shi'ite qui considère les Imâms comme héritiers de l'enseignement du Prophète et comme guides spirituels.

Imâmzadeh
descendant direct des Imâms shi'ites, dont le tombeau est un lieu de pèlerinage et un centre de vie religieuse.

Kashi
carreau de brique émaillée de couleur bleue, provenant à l'origine de la ville de Kashan.

Kibla
mur limitant le fond de la salle de prière d'une mosquée, et orienté perpendiculairement à La Mecque.

Madrasa
collège coranique spécialisé dans l'enseignement des sciences et du droit religieux.

Malakût
monde de l'au-delà, ou Terre des Âmes, dans la mystique islamique.

Mihrab
niche ménagée dans le mur de la kibla, indiquant la direction de La Mecque.

Minbar
chaire à degrés sur laquelle se tient le prédicateur dans la mosquée.

Mollah
titre de celui qui exerce une fonction juridique ou religieuse en pays musulman.

Muezzin
membre du clergé musulman chargé de psalmodier l'appel à la prière.

Shi'ite
adepte de la branche minoritaire de l'Islam (par opposition au sunnisme), et partisan d'Ali, époux de Fatima et gendre de Mahomet.

Sourate
verset du Coran.

Sunnite
adepte de l'islamisme, et plus spécialement de la sunna, ou tradition selon laquelle les califes sont les chefs de la communauté islamique.

Thuluth
type d'écriture en caractères arabes élégants et fins dont les hautes hampes imitent la graphie cursive.

Tubâ
arbre du Paradis, Arbre de Vie, dans la mystique islamique.

Bibliographie sommaire

I. Ouvrages anciens

Chardin, Jean, « Voyage en Perse », Paris 1682.
Coste, Pascal, « Les Monuments modernes de la Perse », Paris 1867.
Daulier-Deslandes, André, « Les Beautez de la Perse », Paris 1673.
Dupré, Adrien, « Voyage en Perse », Paris 1819.
Flandin, Eugène, « L'Orient », Paris 1876.
Flandin, Eugène, et Coste, Pascal, « Voyage en Perse », Paris 1851.
Gobineau, comte Joseph-Arthur de, « Trois Ans en Asie », Paris 1859.
Loti, Pierre, « Vers Ispahan », Paris 1904.
Morier, Jacques, « Second Voyage en Perse », Paris 1818.
Olearius, Adam, « Relation du Voyage en Moscovie, Tartarie et Perse », Paris 1659.
Olivier, G. A., « Voyage dans l'Empire Othoman, l'Egypte et la Perse », Paris an 9, 1799.
Tavernier, Jean-Baptiste, « Voyage en Perse », Paris 1692.
Texier, Charles, « Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie », Paris 1842-1852.
Thevenot, Jean de, « Voyages au Levant », Paris 1689.

II. Etudes modernes

Ardalan, Nader, and Bakhtiar, Laleh, « The Sense of Unity, the Sufi Tradition in Persian Architecture », Chicago 1973.
Arseven, Celal Esad, « Les Arts décoratifs turcs », Istanbul s.d.
Bahrami, M., « Recherches sur les Carreaux de Revêtement », Paris 1937.
Blunt, Wilfrid, « Ispahan, Perle de la Perse », Paris 1967.
Burckhardt, Titus, « Alchimie, sa Signification et son Image du Monde », Bâle 1974.
Burckhardt, Titus, « Introduction aux Doctrines ésotériques de l'Islam », Paris 1955.

Corbin, Henry, « En Islam iranien », 4 volumes, Paris 1971-1973.
Corbin, Henry, « Terre céleste et Corps de Résurrection, de l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite », Paris 1960.
Gabriel, André, « Le Masdjid-é Djuma », Ars Islamica, Michigan 1935.
Galdieri, E. Isfahan, « Masgid-i-Guma », Roma 1972.
Godard, André, « Athar-é Iran », Téhéran 1936, 1937 et 1949.
Godard, André, « L'Art de l'Iran », Paris 1962.
Grabar, Oleg, « Islamic Architecture and its Decoration (800-1500) », London 1964.
Grey, Basil, « La Peinture persane », Genève 1961.
Hautecœur, Louis et Wiet, Gaston, « Les Mosquées du Caire », Paris 1932.
Jung, Carl Gustav, « Les Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles », Genève 1953.
Kuhnel, Ernst, « Islamische Schriftkunst », Graz 1972.
Mayer, L. A., « Islamic Architects and their Works », Genève 1958.
Mazahéri, A., « Les Trésors de l'Iran », Genève 1970.
Nasr, Seyyed Hossein, « An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines », Cambridge Mas. 1964.
Nasr, Seyyed Hossein, « Islam, Perspectives et Réalités », Paris 1975.
Öz, Tahsin, « Turkish Ceramics », Istanbul, s.d.
Pope, Arthur Upman, « Persian Architecture, The Triumph of Form and Color », New York 1965.
Pope, Arthur Upman, « Survey of Persian Art », vol. 8, 9 et 10, London 1965.
Sarre, Friedrich, « Denkmäler persischer Baukunst », Berlin 1910.
Seherr-Thoss, Sonia P., « Design and Color in Islamic Architecture », Washington 1968.
Sohravardî, Shihâboddîn Yahyâ, « L'Archange empourpré », quinze traités et récits mystiques, traduits du persan et de l'arabe par Henry Corbin, Paris 1976.
Sourdel, Dominique et Janine, « La Civilisation de l'Islam classique », Paris 1968.
Stierlin, Henri, « Iran des Bâtisseurs », Genève 1971.
Vogt-Göknil, Ulya, « Mosquées, Grands Courants de l'Architecture islamique », Paris 1975.
Vogt-Göknil, Ulya, « Turquie ottomane », Fribourg 1965.
Wiet, Gaston, « Sept Mille Ans d'Art en Iran » (période islamique), Paris 1961.
Wilber, Donald Newton, « The Architecture of Islamic Iran », Princeton 1955.
Wilber, Donald Newton, « The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture », Ars Islamica, VI, Michigan 1939.
Wilber, Donald Newton, « Persian Gardens and Garden Pavillons », Rutland 1962.
Wulff, Hans E., « The Traditional Crafts of Persia », Cambridge Mas. 1966.
Würfel, Kurt, « Isfahan, das ist die Hälfte der Welt », Zürich 1974.
Zander, Giuseppe, « Travaux de Restauration de Monuments historiques en Iran », Rome 1968.

III. Textes

Le Coran, traduction Kasimirski, Paris 1959.
La Bible, école biblique de Jérusalem, Paris 1956.

Tableaux chronologiques

Iran : événements historiques

VIIe siècle	622	L'Hégire : Mahomet à Médine
	632	Mort de Mahomet
	634-651	Conquête de la Perse par les Arabes
	656-661	Califat d'Ali
	660	Califat de Maowia à Damas
VIIIe siècle	714	Conquête de la Transoxiane par les Arabes
	745	Prédication anti-arabe d'Abou Mouslim
	747	Révolte du Khorassan à partir de Merv
	751	Les Abbassides à Koufa
	755	Assassinat d'Abou Mouslim
	762	Fondation de Bagdad
IXe siècle	809	Mamoun, fils d'Haroun al-Rashid et d'une Persane, se réfugie au Khorassan
	813-833	Mamoun calife à Bagdad
	821-873	Tahir ibn Houssain fonde la dynastie des Tahirides au Khorassan
	840	Fondation de Samarra
	873-940	Petite occultation du Mahdi (XIIe Imam) à Samarra
	873	Saffar extermine les Tahirides et établit sa capitale à Nishapour
	875-1005	Dynastie des Samanides en Transoxiane et au Khorassan
	892-907	Ismaïl le Samanide
Xe siècle	911	Les Samanides au Séistan
	933	Les Bouyides se révoltent contre le califat de Bagdad en Perse occidentale
	945-1055	Dynastie des Bouyides en Perse et en Mésopotamie
	960	Les Ghaznévides remplacent les Samanides à Ghazna
	998-1030	Mahmoud le Ghaznévide
	998-1186	Dynastie des Ghaznévides
XIe siècle	1032-1186	Dynastie des Seldjoukides
	1033	Le fils de Mahmoud le Ghaznévide à Ispahan
	1038-1063	Togrul Begh à Nishapour, capitale des Seldjoukides
	1051	Togrul Begh prend Ispahan
	1072	Nizam al-Moulk, vizir d'Alp Arslan puis de Malik Shah
	1072-1092	Malik Shah
	1099-1115	Mashud III à Ghazna
XIIe siècle	1118-1157	Sandjar, sultan de Perse
	1141	Les Mongols en Transoxiane
	1150	Sac de Ghazna par les Ghourides
	1156-1215	Les Ghourides en Afghanistan
	1188	Gengis Khan unifie la Mongolie
	1194	Victoire du Kwarezm sur les Seldjoukides

XIIIe siècle	1217	Mohammed du Kwarezm conquiert l'Irak
	1220	Gengis Khan attaque le Kwarezm; les Mongols en Perse
	1221	Mort de Mohammed, Shah du Kwarezm
	1227	Mort de Gengis Khan
	1256-1265	Houlagou, Ilkhan de Perse
	1258	Houlagou prend Bagdad et fait exécuter le calife Moutasim
	1295-1304	Le Mongol Ghazan règne en Perse et se convertit à l'Islam
XIVe siècle	1304-1316	Le Sultan Uldjaïtu Khodabendeh en Perse
	1307	Fondation de Sultanieh par Uldjaïtu
	1370	Timour Leng (Tamerlan) à Balkh
	1380	Tamerlan franchit l'Oxus
	1386	Tamerlan prend et pille Ispahan
	1387	Tamerlan domine la Perse
	1399	Tamerlan prend l'Azerbaïdjan
	1370-1502	Dynastie des Timourides
XVe siècle	1405	Mort de Tamerlan
	1405-1447	Shah Roukh règne à Hérat
	1447-1449	Oloug Begh à Hérat
	1453-1478	Usun Hasan chef de la Horde du Mouton Blanc
	1487-1722	Dynastie des Safavides
	1487-1524	Ismaïl Ier Shah de Perse à Tabriz
	1491	Shah Ismaïl prend l'Azerbaïdjan
XVIe siècle	1500	Shah Ismaïl conquiert Bakou
	1502	Shah Ismaïl prend l'Irak
	1508	Shah Ismaïl prend Bagdad
	1510	Shah Ismaïl prend le Khorassan aux Ouzbeks, capitale à Khazwin
	1524-1576	Shah Thamasp
	1524	Shah Thamasp prend la Géorgie
	1534	Les Turcs à Bagdad
	1587-1629	Shah Abbas Ier
	1597	Shah Abbas rejette les Ouzbeks au-delà de l'Amou Daria
	1598	Shah Abbas crée sa capitale à Ispahan
XVIIe siècle	1602	Shah Abbas prend l'Azerbaïdjan et la Géorgie
	1622	Shah Abbas reprend Ormuz aux Portuguais
	1623	Shah Abbas reprend Bagdad aux Turcs
	1629-1642	Shah Séfi
	1638	Les Turcs reprennent Bagdad
	1642-1667	Shah Abbas II
	1667-1694	Shah Soliman
	1694-1722	Shah Sultan Husain, dernier des Safavides
XVIIIe siècle	1710	Révolte des Afghans
	1722	Prise d'Ispahan par les Afghans
		Le chef des Afghans se fait proclamer Shah
		Fin de la dynastie des Safavides

Chronologie des principaux monuments d'Ispahan

Mosquée du Vendredi	Fondation au X^{e} siècle
	1072 Construction de la coupole principale par Nizam al-Mulk
	1088 Construction de la petite coupole, ou Gunbad-é Khaki par Tadj al-Mulk
	1310 Mihrab d'Uldjaïtu Khodabendeh
	1366 Construction de la madrasa à l'est de la mosquée
	1377 Mihrab de la madrasa
	1447 Décor de mosaïque de faïence de la porte ouest sur cour de l'Imad ibn Muzzafar
	1475 Décor de mosaïque de faïence des arcades sur cour
	Milieu du XVI^{e} siècle: Bandeau épigraphique de l'iwân sud
	1701 Réfection du décor de l'iwân ouest
Minaret de la Mosquée d'Ali	Milieu du XII^{e} siècle
Darb-é Imam	Milieu du XV^{e} siècle
Tombeau de Harun Wilayet	1513 Construction de l'iwân d'entrée et décor
	1521 Coupole du mausolée
Tchahar Bagh	1597 Tracé et construction de l'allée
Meidan-é Shah	1597 Début de l'aménagement de la place
	1611 Décor des arcades
Mosquée de Lotfallah	1602 Construction du portail sur la place
	1604 Bandeau épigraphique du portail
	1616 Décor intérieur
	1618 Décor du mihrab et achèvement
Mosquée du Shah	1612 Début des travaux
	1616 Achèvement du portail sur le Meidan-é Shah
	1625 Achèvement de l'iwân nord
	1628 Mihrab principal
	1629 Coupole ouest
	1630 Iwân ouest et achèvement du décor
Tchéhel Sotoun	1647 Construction du palais
Madrasa de la Mère du Shah	1706 Iwân est
	1707 Coupole du vestibule d'entrée
	1709 Portail sur le bazar
	1710 Inscription entourant la coupole principale
	1714 Portail sur le Tchahar Bagh

Index historique
(personnages, auteurs, peuples)

A

Abbas (Shah), 13, 16, 21, 25, 27, 36, 38, 41, 44, 46, 47, 49, 52, 56, 69, 72, 82, 92, 97, 100, 102, 108, 117, 119, 137, 138, 147, 149, 152, 157, 158, 164, 179
Abbas II (Shah), 41, 72, 74
Abbasside, 18, 24, 112
Abd al-Rahman Khâzini, 21
Abou Yakubi, 88
Abou Mansour, 21
Abu'l Nasr Hasan Bahadur (Voir Usun Hasan)
Achéménide, 16, 21, 85, 88
Afghan, 49, 152, 158
Ahmad Ahsa'i (Sheikh), 172, 176
Al-gâhiz, 181
Al Morkeda b. al-Hasan al-Abbasi al-Zainabi, 118
Ali, 18, 25, 28, 30, 61, 80, 94, 114, 119, 126, 142, 161, 169, 187
Alides (Les), 18, 94
Ali Akbar Ispahani, 80, 119, 120, 146
Ali Kuhnbar al-Abarkuhi, 117
Ali Reza, 30, 92
Ali Rida Abbasi, 119
Allaverdi Khan (Général), 44
Ardalan, Nader, 39, 61
Arabe, 20, 122, 124
Assyrien, 88
Avicenne (Ibn Sina), 21

B

Babylonien, 88
Bakhtiar, Laleh, 39, 61
Bayle, Pierre, 21
Benjamin de Tudèle, 21
Bibi Fatima, 92
Birounî (Al), 20
Burckhardt, Titus, 79
Byzantin, 142, 149

C

Christ, 30, 82
Chardin, Jean, 49
Corbin, Henry, 25, 28, 33, 82, 172, 174, 176, 178
Coste, Pascal, 13, 49, 52, 61, 70

D

Darius, 88
Daulier Deslandes, André, 49
Denis (Saint), 182
Denys l'Aréopagite, 182, 184
Djezer (Pharaon), 88
Duby, Georges, 182
Dupré, Adrien, 137

E

Eckhart (Maître), 182

F

Fakhr, fils d'Al-Wahab Shirazi, 118
Farzâneh Bahrâm ibn Farshad, 170
Fatima, 28, 94, 95, 120, 169
Firdousi, 20, 24, 112
Flandin, Eugène, 13

G

Gabriel (Ange), 120
Gengis Khan, 24
Ghazali (Al), 21, 28
Ghazan, 24
Ghouzz, 87
Gobineau, Joseph Arthur (Comte de), 13, 50
Godard, André, 69, 95, 97, 118, 119
Grosseteste, Robert, 182
Grousset, René, 16

H

Hautecœur, Louis, 110
Haroun al-Rashid, 30

Houlagou, 24
Husain, 30

I

Ibn Bathoutha, 89
Ibn Roustah, 88
Ibn Sina (Voir Avicenne)
Ilkhanide, 24, 106, 157
Iranien, 25, 181
Ismaïl Ier le Samanide, 20, 87
Ismaïl (Shah), 25, 36, 44, 92, 95, 100
Ismaïl II (Shah), 36

J

Jâbîr ibn-Hayyân, 79
Jafar al-Sâdik, 30
Jung, Carl Gustav, 92

K

Khayyam, Omar, 21
Kutb al-Din Shah Mahmoud, 115

L

Loti, Pierre, 13, 50, 167
Louis VI, 182
Louis XIV, 16, 49

M

Maçoudi, 88
Mahdi (Le), 30, 38
Mahomet, Muhammad, Mohammed, 28, 44, 61, 80, 82, 110, 114, 115, 118, 120, 122, 126, 142, 161, 164, 174
Mansour (Al), 30
Mahmoud le Ghaznévide, 20, 21
Malik (Shah), 21, 28
Mamoun, 18, 20
Mazahéri, Ali, 16, 21, 92, 94, 114, 181
Méhémet Ier, 108
Mohsen Fayz Kâshânî, 178
Mohammed (Voir Mahomet)
Mongol, 24
Mouton Blanc (Tribu du), 25
Muhammad (Voir Mahomet)
Muhammad al-Mahdi, 30
Muhammad Riza ibn Ustad, 69
Muhibb Ali, 120
Muzaffaride, 115

N

Nasir al-Din Tousi, 24
Nasr, Hossein, 25, 28, 30
Nizam al-Mulk, 21, 87
Nizami, 21

O

Olivier, G. A., 52
Oloug Begh, 24
Omeyyade, 112
Osiris, 181
Ottoman, 108, 142, 149
Ouzbek, 36

P

Parthe, 149, 181
Pascal, Blaise, 21
Persan, 18, 20, 25, 61, 66, 82, 88, 108, 138, 139, 149, 161
Plotin, 184
Pope, Arthur Upman, 69, 97, 102, 126
Prophète (Le), 18, 28, 30, 110, 119, 169, 172, 181
Pythagore, 76, 80, 82

R

Reza (Imâm), 92
Reza (Shah), 103
Romain, 142, 149
Roudaki, 20
Roukh (Shah), 24, 95

S

Saadi, 21
Safavide, 16, 27, 28, 36, 52, 100, 102, 108, 120, 129, 152
Safiy al-Din (Sheikh), 25
Samanide, 20
Sarkâr Aghâ (Sheikh), 176
Sarre, Friedrich, 69
Sassanide, 20, 21, 114
Sayyed Mahmoud, 41
Seldjoukide, 16, 69, 87, 108, 129, 152
Seldjoukides de Roum, 149
Sham al-Din (Ustad), 118
Shams, fils de Tadj, 118
Sohravardî, Shihâboddin Yahya, 33, 82, 172, 174, 182, 184
Soliman le Magnifique, 108
Suger, 182
Sultan Husain (Shah), 28, 33, 126, 129, 152, 157, 164, 172

T

Tabari, 169
Tadj al-Moulk, 87
Tahmasp (Shah), 36, 44, 120
Tamerlan (Voir Timour Leng)
Tavernier, Jean Baptiste, 49, 52
Timour Leng (Tamerlan), 24, 41, 95
Timouride, 24, 95, 100, 107, 108, 132
Togrul Begh, 21
Torricelli, Evangelista, 21
Turc, 36, 149

U

Uldjaïtu Khodabendeh, 24, 25, 92, 95, 157
Usun Hasan, 25, 33, 36, 118

V

Valle, Pietro Della, 58
Vasarely, Victor, 158
Vogt-Göknil, Ulya, 74

W

Wiet, Gaston, 20, 25, 36, 110
Wilber, Donald, 88
Wulff, Hans, 88

X

Xerxès, 85

Y

Yakout, 88
Yusuf, fils de Tadj al-Din, 120

Index géographique
(noms de lieux, de pays, de monuments)

A

Afghanistan, 20, 108
Afrique du Nord, 89
Alborz, 174
Al-Koufa (Voir Koufa)
Anatolie, 89, 107, 108, 149
Arabie, 21, 181
Ardebil, 25
Arménie, 25, 36, 118
Asie centrale, 94, 106
Azerbaïdjan, 18, 25, 36

B

Bagdad, 16, 18, 20, 24, 30, 36, 87, 88, 89, 94, 106, 181
Maison de la Sagesse, 20
Balkh, 18, 24, 36
Birgi, 89
Bosphore, 108
Boukhara, 18, 20, 21, 87, 88, 94, 106, 112, 181
Brousse, 108
Yeshil Turbe, 108
Bursa (Voir Brousse)

C

Caire (Le), 89
Ibn Touloun, 72
Caspienne (Mer), 24
Chine, 21
Cordoue, 72
Ctésiphon, 16, 20, 44, 69, 86, 114

D

Damas, 18, 72
Djam, 18

E

Ecbatane (Hamadan), 16
Eden, 161, 179, 181, 186
Edirne, 108
Egypte, 52, 71, 85, 88, 181
Elam, 88
Empire ottoman, 52
Euphrate, 36, 44, 179
Europe, 15, 36

F

Fars, 20
Firouzabad, 69

G

Géorgie, 36
Ghâzan (Voir Ghazna)
Ghazna, 20
Grèce, 85
Gurgan
Gunbad-é Kabous, 86

H

Hamadan, 16, 21
Hérat, 18, 24, 36, 95, 107, 112, 132
Hûrqalyâ, 112, 172, 176

I

Inde, 107, 108
Indus, 179
Irak, 16, 18, 89, 94
Iran, 13, 15, 16, 18, 20, 21, 25, 28, 30, 33, 36, 44, 85, 87, 92, 103, 105, 106, 108, 114, 118, 126, 142, 149, 169, 172
Ispahan, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 24, 25, 27, 33, 38, 39, 41, 46, 47, 49, 50, 52, 54, 56, 61, 69, 72, 85, 87, 89, 95, 100, 102, 103, 108, 114, 117, 119, 120, 139, 142, 149, 152, 158, 159, 167, 174, 176, 178, 179, 181, 189
Ali Kapou, 21, 27, 39, 44, 89
Allaverdi Khan (Pont de) (ou Pont aux trente-trois arches), 39, 44, 72
Darb-é Imam, 36

Gunbad-é Kharka (ou Khaki), 30, 142
Harun Wilayet (Mausolée de), 16, 27, 44, 49
Hézar Djérib (Palais de), 38, 44
Kaisarieh (Bazar de), 27, 38, 39
Khadjou (Pont de), 39, 41, 72
Madrasa de Shah Sultan Husain, 27, 120, 134, 151, 152, 154, 157, 158, 161, 167, 169, 172, 176, 181, 182, 184, 189
ou de la Mère du Shah, 152, 164
Meidan-é Khadim, 27, 39, 41
Meidan-é Shah, 21, 27, 38, 41, 50, 52, 61, 64, 76, 85, 89, 119, 137, 138, 160, 167
Minaret d'Ali, 16, 27, 44, 87, 114-115, 127
Mosquée d'Ali, 16, 27, 39
Mosquée du Shah, 16, 21, 27, 38, 39, 41, 49, 56, 61, 70, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 89, 97, 100, 102, 105, 108, 110, 112, 120, 122, 124, 129, 132, 134, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 146, 147, 152, 154, 157, 160, 167, 169, 172, 174, 176, 178, 184, 189
ou Mosquée Royale, 92, 100, 119, 137, 140, 147, 149, 152, 154, 176
ou Mosquée Impériale, 38, 167
Mosquée de Sheikh Lotfallah, 16, 27, 38, 41, 44, 50, 52, 54, 56, 61, 64, 80, 119, 120, 137, 142, 149, 172
Mosquée du Vendredi, 16, 21, 24, 25, 27, 28, 30, 33, 36, 39, 41, 54, 69, 71, 87, 95, 107, 115, 117, 118, 120, 124, 129, 132, 134, 138, 139, 142, 157
ou Mosquée Djami (Djuma ou Djomé), 71
Nakh-é Djahan, 41
Quarante Colonnes (Palais des) (Voir Tchéhel Sotoun)
Tchahar Bagh, 27, 38, 39, 44, 151, 152, 179, 182, 184
Tchahar Bagh de Khadjou, 39, 41
Tchéhel Sotoun, 27, 74
Istanbul, 76, 108
Çinili Kösk, 108
Mosquée Bleue (ou de Sultan Ahmet), 76
Sainte-Sophie, 149
Iznik (Nicée), 108
Yeshil Cami, 108

J

Jâbalqâ, 172
Jâbarsa, 172
Jérusalem, 119
Al-Aksa, 119, 120
Jérusalem Nouvelle, 182, 184

K

Kaboul, 20
Kaboulistan, 18
Kairouan, 72, 89
Kashan, 89, 92, 108, 178
Kerman, 176
Khazwin, 16, 24, 36, 38
Khorassan, 18, 20, 25, 36
Khorsabad, 88
Koufa, 30, 114
Kwarezm, 18, 24

L

Laristan, 36
Lisbonne, 36

M

Madrid, 58
Plaza Mayor, 58
Malakût, 172, 174
Mashad (Tûs), 18, 30, 36, 89, 92, 108
Mashad Ali, 89
Mecque (La), 64, 70, 72, 85, 120, 129, 138
La Kaaba, 51, 134
Meragha, 16, 24
Merv, 18
Mésopotamie, 18, 25, 36, 44, 89, 118
Mongolie, 24
Moscou, 36
Moyen-Orient, 18, 89, 108, 189

N

Naïn, 87
Mosquée du Vendredi, 87
Nicée (Voir Iznik)
Nishapour, 18, 105

O

Occident, 28, 33, 52, 61, 66, 172, 181
Orient, 181
Oxus, 24, 179

P

Paradis, 38, 44, 97, 110, 112, 158, 164, 167, 169, 174, 176, 178, 179, 182, 186
Paris, 28, 49, 52, 58
Champs-Elysées, 38
Place des Vosges, 58
Place de la Concorde, 58
Place de l'Etoile, 58
Saint-Denis, 182
Pasargades, 16
Perse, 13, 15, 16, 20, 24, 25, 33, 36, 41, 44, 46, 49, 52, 54, 56, 61, 69, 72, 74, 80, 83, 86, 88, 89, 92, 106, 108, 112, 137, 138, 142, 149, 152, 157, 172, 181, 182, 184
Persépolis, 16, 85
Apadana, 85
Persique (Golfe), 18, 36
Prague, 36
Proche-Orient, 24

Q

Qaf (Montagne de), 172
Qoum, 92, 95

R

Rey, 105
Rome, 16, 36, 58
Piazza Navone, 58

S

Sahara, 167
Samarkand, 18, 105
Samarra, 30, 72

Saqqara, 88
Sarvistan, 69
Shiraz, 16, 20, 112, 178
Sinaï, 172
Sultanieh, 16, 24, 61, 92, 106
Mausolée d'Uldjaïtu, 61, 94, 106
Suse, 16, 88, 105
Syrie, 21

T

Tabriz, 16, 24, 25, 36, 89, 95, 108, 112
Mosquée Bleue, 25, 95
Tanger, 89
Tchoga-Zambil, 86
Téhéran, 28
Tigre, 16, 44, 179
Transoxiane, 18, 20, 21
Tuba (Arbre), 174
Turquie, 36, 52
Tûs (Voir Mashad)

U

Ukhaïdir, 87

V

Valladolid, 36

Y

Yezd, 56, 120

Z

Zagros (Monts), 16
Zayandeh-Roud (Rivière), 38, 39, 52, 72

Source des plans

Les plans, qui ont été entièrement redessinés spécialement pour cet ouvrage par l'architecte José Conesa, sont tirés des ouvrages suivants :

Coste, Pascal, « Les Monuments modernes de la Perse », Paris 1867, pour la Mosquée du Shah (plan et coupe) et la Madrasa de Shah Sultan Husain (plan et coupe);

Schroeder, Eric, « Architectural Survey », American Institute for Persian Art & Archéology, 1931, pour la Mosquée du Vendredi (plan);

Zander, Giuseppe, « Ismeo », 1938, pour la Mosquée de Lotfallah (plan);

Ardalan, Nader et Bakhtiar, Laleh, « The Sense of Unity », Chicago 1973, pour le plan général d'Ispahan.

Les cartes, axonométries et dessins in texte sont tous originaux.

N. B. Toutes les photographies en couleurs sont de l'auteur. Elles ont été réalisées au moyen d'un équipement Haselblad (2 boîtiers, optiques 50, 80 et 250 mm) et d'un équipement Nikon (2 boîtiers FT 1, optiques 20, 35, 105 et 200 mm), ainsi que d'un Leica M 3 (optiques 35, 135 mm avec équipement Visoflex pour le 400 mm). Les films utilisés sont des Kodachrome II, Ektachrome professionnel et Ektachrome High Speed.

Table des planches

Ispahan	17
Meidan-é Shah	22-23
Mosquée du Vendredi	29, 32, 34-35, 37, 40, 42-43
Minaret d'Ali	17, 45
Mausolée de Harun Wilayet	45, 48
Mosquée de Sheikh Lotfallah	53, 55, 57, 60, 62-63, 65, 68, 81
Ponts d'Ispahan	73
Tchéhel Sotun	75
Mosquée du Shah	81, 84, 90, 91, 93, 96, 98-99, 101, 104, 109, 111, 113, 116, 121, 123, 125, 128, 130-131, 133, 136, 141, 143, 145
Artisans de la faïence	148
Madrasa de Shah Sultan Husain	153, 155, 156, 162-163, 165, 168, 170-171, 173, 175, 177, 180, 185, 188

Table des cartes, plans et dessins in-texte

Carte du Moyen-Orient	19
Plan général d'Ispahan	26-27
Plan de la Mosquée du Vendredi	31
Plan reconstitué d'Ispahan	39
Plan de la Mosquée de Sheikh Lotfallah	51
Niveaux de référence visuelle	59
Constitution de l'espace de la mosquée à cour	71
Elévation et plan du pont de Khadjou	72
Tracé de la cour de la Mosquée du Shah	76
Plan de la Mosquée du Shah	77
Tracé cruciforme de l'iwân ouest de la Mosquée du Shah	79
Schéma de voûtements d'iwâns à la Mosquée du Shah	83
Coupe de l'iwân sud de la Mosquée du Shah	135
Axonométrie de la Mosquée du Shah	144
Trompe seldjoukide	146
Plan de la Madrasa de Shah Sultan Husain	150-151
Coupe du vestibule de la Madrasa de Shah Sultan Husain	183

Table des matières

Préface
Les cités emblématiques 1
par Henry Corbin

Avant-propos 13

Chapitre premier
Fondements de la civilisation islamique en Iran 15
Pour comprendre Ispahan 15
Les capitales de la Perse 16
Les étapes de la renaissance iranienne 18
Le shi'isme duodécimain, religion de l'Iran 25
L'Age d'or des Safavides 36
La création du nouvel Ispahan 38

Chapitre deuxième
L'urbanisme de la Perse 47
Premier contact avec la ville 47
Une cité-jardin 50
Epine dorsale: le bazar 54
L'espace urbain persan 56
Perception spatiale 61

Chapitre troisième

Structure et espace de la mosquée persane 67
La mosquée à cour 67
Un plan original 69
Symbolisme et construction de l'espace 74
Spéculations mathématiques 79

Chapitre quatrième

De la brique à la faïence polychrome 85
Matériau traditionnel 85
Avantages de la brique 85
Les premiers décors 86
L'apparition de la couleur 87
Architecture polychrome 88
Essor de la céramique lustrée 90
La couleur bleu-vert 92
La mosaïque de faïence 94
Technique de travail 95
La fabrication des carreaux polychromes 100

Chapitre cinquième

Le décor persan 105
Les motifs géométriques 105
Décor floral 106
Le style persan de l'Inde à l'Anatolie 107
Le problème de l'image 110
Les inscriptions monumentales 112
Les textes épigraphiques 114
Les textes historiques 117
«Propagande» religieuse 122

Chapitre sixième

Structure et décor 127
Rapports entre l'architecture et l'ornementation 127
Le rôle de la symétrie 137

Echelle de l'observation 140
De la trompe aux stalactites et aux facettes 142
Evolution des styles à la fin des Safavides 149

Chapitre septième

Des mosquées à l'image du Paradis 159
Un symbolisme transcendental 159
Jardin clos 160
L'iwân: une grotte 166
Le dôme: un arbre à la couronne de feuillage vert 167
«La Terre aux cités d'émeraude» 169
L'Arbre Tûbâ 174
Le symbolisme du miroir 176
Les quatre jardins de Paradis du Coran 178
Origine du symbolisme de la couleur verte 179
Les mystiques de la lumière en Orient et en Occident 181

Conclusion 186

Remerciements 189
Glossaire 190
Bibliographie sommaire 191
Tableaux chronologiques 193
Index géographique 197
Index historique 200
Table des planches 203
Table des cartes, plans et dessins in-texte 204
Table des matières 205

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en septembre 1976,
sur les presses des Imprimeries Réunies S.A., à Lausanne.
Les photolithographies en couleurs ont été réalisées
par Fotolito Europa, à Milan,
et la reliure par Mayer & Soutter S.A., à Renens,
pour les Editions Sigma, à Genève.

Imprimé en Suisse